2° B. Sandb.
1
Mattheson

Digitized by Google

Ausgesondert in Münchner Stadtbibl. Abt. I an. II. an. III

<36630129150011

<36630129150011

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Der

Vollkommene Capellmeister

Das ist

Gründliche Anzeige

aller derjenigen Sachen,

die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß,

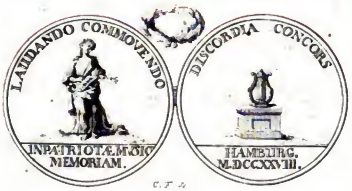
der einer Capelle

mit Ehren und Nutzen vorstehen will:

Zum Versuch entworffen

von

MATTHESON.



Hamburg,

Verlegts Christian Herold, 1739.

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google

Dem

Durchlauchtigsten

Fürsten und Herrn,

HERRN

Ernst Ludwig,

Landgrafen zu Hessen,

Fürsten zu Hersfeld,

Grafen zu Catzenelnbogen, Dietz, Siegenhain,

Nidda, Schaumburg, Isenburg

und Büdingen ꝛc. ꝛc.

Meinem gnädigsten Fürsten

und Herrn.

Digitized by Google

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Durchlauchtigster Landgraf,
Gnädigster Fürst und Herr!

Je kürtzeste Entschuldigung pfleget die beste zu seyn. Was würde auch wol zu einer gnugsamen Rechtfertigung meines Unterfangens dienen können, dafern diese Arbeit, welche hiemit **Ew. Hochfürstl. Durchl.** demüthigst gewidmet wird, **wegen ihres vortrefflichen Unterwurffs** selbst, nicht einen günstigen Fürstenblick verdiente? Es sey mir daher vergönnet, hiebey auszuruffen:

Glück

Glück zu! du heilge Kunst, von obenher entsprossen;
Der Frauden güldne Kron; das Labsal trüber Zeit;
Dadurch sich Himmels-Lust von Seel' in Seel' ergossen:
Du bleibst der Selgen Sprach in alle Ewigkeit.
Divum Hominumque voluptas.

Kunst, Kron, Labsal, himmlische Sprache, Lust der Götter und Menschen reden mir also hier das Wort.

Doch sind, nächst dem, verschiedene andere Umstände vorhanden, die mir fast nicht erlauben, an einer gnädigen Aufnahm zu zweifeln. Denn, zu geschweigen, daß es vieleicht das letzte mahl seyn dürffte, da meine Feder sich mit dergleichen Lehr-Werken beschäfftiget, so sind Ew. Hochfürstl. Durchl. nicht nur der beste Kunstrichter und genaueste Kenner, sondern auch einer der mächtigsten Beschützer und höchsten Beförderer harmonischer Wissenschafften: Daher ich denn die Freiheit desto getroster genommen habe, durch Vorsetzung Ew. Durchl. geheiligten Nahmens, das vermuthliche Ende meiner musikalischen Bestrebungen, dieser Art, recht gut zu machen.

Ferner hat mich zur unterthänigsten Zuschrifft ungemein aufgemuntert das gnädige, statt eines angenehmen Befehls dienende Wolgefallen, welches Ew. Hochfürstl. Durchl. über solches mein Vorhaben nicht undeutlich zu bezeugen haben geruhen wollen: insonderheit, da, bey der letzten Durchreise des hiesigen Königlichen Gros-Britannischen Herrn Abgesandtens durch Hanau, Ew. Durchl. Sich gegen Demselben, gantz unverdienter doch unschätzbarer Weise, seit einer fast dreißigjährigen Entfernung von hier, (da ich offt die Ehre hatte, Höchst Dieselbe, beym Singen, mit dem Clavier zu accompagniren) meiner annoch in vielen sonderbaren Gnaden erinnert, und, durch Entbietung derselben, auch in solchen geringen Dingen gnugsam erwiesen haben, daß SJE ein ausnehmendes Muster eines über alle maassen gütigen, aufrichtigen, rechtschaffenen und grundredlichen Fürstens sind.

Ich

Zuschrifft.

Ich weiß nicht, ob es nöthig seyn wird, zu einer Zeit, da die **Teutsche Redlichkeit** fast nicht mehr unter die schmeichelnde Ehren-Titel grosser Herren gefunden wird, dieses letztern Ausdrucks halber um Verzeihung zu bitten. So viel aber ist bekannt, daß angesehene Frantzösische Scribenten sich ehmahls nicht wenig damit gewust, wenn sie ihren Louis XIV. un Roi honnete Homme nannten; ob sie gleich darunter nur die äusserliche Wolanständigkeit eines feinen höflichen Betragens verstunden. Ich aber will weit mehr damit sagen.

Gewiß ist wol, daß **Ew. Hochfürstl. Durchl.** Unterthanen, so wie vor Alters die Würtenbergischen von ihrem **Eberhard**, fragen mögen: **Wenn GOtt nicht GOtt wäre, wer sollte billiger GOtt seyn, als unser Fürst?** Worauf denn David, aus **Dero** Munde, antworten würde: **HErr, mein Hertz ist nicht hoffärtig.** Ein seltenes Fürsten-Wort!

Noch ein dritter Umstand ist vorhanden, darauf ich gleichfalls etwas baue, gegen und wieder den heutigen heuchlerischen Gebrauch, da sich die kriechende Verfasser selbst nur darum desto mehr erniedrigen, verächtlich und klein machen, ie höher, geehrter und grösser sie gerne seyn wolten. Denn kriechen und klimmen braucht einerley Leibes-Beugung. Ich wage es nehmlich, unter **Ew. Hochfürstl. Durchl.** verhoffentlicher Genehmhaltung, zu sagen, daß ich wircklich bey der Ausarbeitung dieses Buchs mein möglichstes gethan habe, nicht nur einen vernunfftmäßigen, allgemeinen, sondern vornehmlich **Ew. Hochfürstl. Durchl.** höchstgültigen Beifall zu erlangen, mittelst Darlegung und Erläuterung derjenigen wahren Grundsätze melodischer Dinge, welche auch manchem berühmten Künstler unbekannt, oder doch bisher von niemand wissenschafftlich und systematisch untersucht worden sind.

Zwar ist meine vornehmste Absicht, bey diesem **Versuch**, nur mit einer

ner ungeschmückten, natürlichen Schreibart (wie es das Lehren erfordert) vorgetragen, und ich dringe auch auf dergleichen Setzart in der Musik. Aber eben diejenige Schreib- und Setzart, welche vielen, beym ersten Anblick, nicht sonderlich edel, sondern etwas einfältig vorkömmt, behauptet dennoch ihren Vorzug nachdrücklich: so wie der gemachte Adel von dem angebohrnen leicht übertroffen wird. Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse, sagt *Boileau*. Wie weit ich es nun hierin gebracht habe, überlasse Ew. Durchl. zu entscheiden; bekümmere mich übrigens wenig um andrer Urtheile, wenn nur der tapffre, gerechte und leutselige Landgraf von Hessen-Darmstatt etwas nützliches an meiner Arbeit findet.

Daß Ew. Hochfürstl. Durchl. bey Dero glorwürdigem Alter in dem Hause des HErrn gepflantzet stehen, in den Evangelischen Vorhöfen unsers GOttes, wo dessen klingendes Lob zu hören, fernerhin beständig grünen, blühen und frisch seyn mögen, zur grossen Ehre des Römischen Reiches, zur höchsten Glückseligkeit Dero Hochfürstl. Hauses, ja, zur kräfftigen Stütze löblicher Künste und Wissenschafften, absonderlich der Musik, solches soll mein unaufhörlicher Wunsch seyn, der ich in tiefster Verehrung ersterbe

Ew. Hochfürstl. Durchl.

Hamburg, im May 1739.

unterthänigst-gehorsamster Diener
JOHANN MATTHESON.

Digitized by Google

Vorrede
zum
Vollkommenen Capellmeiſter.

ERASM. in Adagiis, p. 140.

Pleræque res ſunt, quas ſi facias acriter, plurimum conducunt; ſin ignaviter, officiunt. Velut ea, quæ mediocritatem non recipiunt, quod genus eſt Muſica Poeticaque. Sunt rurſus quædam, quæ deguſtaſſe ſit ſatis.

I.

Wer dieſen finden will, mag ihn in Utopien ſuchen. So werden diejenigen ſprechen, die das Wort, vollkommen, nach der Schärffe nehmen. Andre aber, denen die verſchiedene Stuffen der Vollkommenheit nicht unbekannt ſind, beſcheiden ſich ſchon eines beſſern, und verlangen von Menſchen nichts himmliſches.

Es iſt auch ein Verfaſſer deswegen keines Hochmuths zu beſchuldigen, der ſich äuſſerſt angelegen ſeyn läſt, eine oder andere ſchöne Wiſſenſchafft zur möglichen Vollkommenheit zu bringen; ſo lange er ſich ſelbſt nicht, ſondern nur ſeinen Entwurff zum Verſuchs-Muſter angiebt. Man kann vielmehr dencken, als thun.

In ſolcher guten Abſicht haben auch andre, und zwar löbliche Wercke dergleichen Aufſchrifft geführet; abſonderlich aber des berühmten Wicqueforts, und nach ihm des Cumniga ſogenannter vollkommener Abgeſandte, der in der Staatsklugen Welt bekannt ſeyn wird, gleichwie die Kriegs-Erfahrnen von ihrem vollkommenen Feldhauptmann zu reden wiſſen, u. d. g. Seneca geſtehet von ſeinem ſtoiſchen Weiſen, Cicero von ſeinem vollkommenen Redner, andre von andern Vollkommenheiten, daß dergleichen noch niemals in der Welt anzutreffen geweſen; dennoch haben dieſe Verfaſſer, worunter auch der Herr Hofrath Wolf zu zehlen, ihre Sachen und Perſonen nach dem vollkommenſten Begriff, den ſie davon gehabt, vorgeſtellet.

Das will ich auch, mit GOttes Hülffe, thun. Nicht, als ob meine Schilderey keinen fernern Zuſatz leiden könte, noch, daß iemals ein Capellmeiſter den höchſten Gipffel in ſeiner Wiſſenſchafft erſtiegen hätte, oder erreichen werde; ſondern, damit man wenigſtens ein feſtes Ziel vor Augen habe, nach welchem einer ſtreben, und der verhaßten Mittelmäßigkeit abſagen möge: denn weder Muſik noch Poeſie leiden dieſelbe. In Franckreich ſagt man:

Un Air, un vers paſſable
Ne valent pas le Diable.

Gründlich-Gelehrte ſind durchgehends darin einig, es ſey unmöglich, daß ein einziger Menſch auch nur eine einzige, gewiſſe Art der Wiſſenſchafften zur Vollkommenheit bringe; ſondern, ſolche zu erhalten, ſey unumgänglich nöthig, daß viele Gelehrte ihre Kräffte zuſammen ſetzen, einander hülffliche Hand bieten, und gemeinſchafftlich arbeiten. Wie denn auch die Erfahrung zeiget, daß man es bißhero nicht ehe nur zu etwas gebracht habe, als bis die Sache auf ſolche vereinigte Weiſe angefangen worden. *) Ob es in der muſikaliſchen Gelehrſamkeit iemals dahin kommen, und wie der Vorſchlag einer zu errichtenden Geſellſchafft gerathen werde, ſtehet dahin. So viel bleibet gewiß, daß auf der Welt nichts vollkommenes iſt: (n' en deplaiſe au Sr. P. H.) und wenn wir etwa dieſen Nahmen einer Sache beilegen, ſo geſchiehet ſolches doch nur Vergleichungs-weiſe mit andern Dingen von derſelben Art, oder in Gegenhaltung der Unvollkommenheit, die ſich in den letztern finden läſt. Daher heiſſen wir denjenigen einen rechtſchaffenen Mann, der redlicher handelt, als die Menſchen insgemein thun. **)

Halbſchertzend muß ich inzwiſchen dem unpartheyiſchen Leſer klagen, daß meine arme muſikaliſche Critik nun ſchon zweimahl bey lebendigen Leibe hat ſpucken müſſen, und zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur Verbergung ihres ſchönen Geſchlechts. Das magere Geſpenſt aber meines gegenwärtigen vollkommenen Capellmeiſters kam noch vor deſſen Geburt angeſtochen: denn es iſt wohl ein Jahr und länger in der Welt erſchienen, ehe dieſer noch das Licht erblicket hat; aber auch auf einmahl wieder verſchwunden. Das ſind ſeltſame Titel-Abentheuer!

Bey dem erſten ließ man ſich gar nichts mercken: die Wiederkunfft geht eben ſo ſtille zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äuſſerliche Betrachtung des ſogenannten critiſchen Muſicus, ſchier ſchwören mögen, ich hätte ihn ſelbſt gemacht. Aber man wolte ſo gar, auch auf Erinnern, meines Vorgangs nicht

*) T. Acta erudit. 202. Th. pp. 730. 731.

**) En ce monde il n' y a rien qui ſoit parfait, & s' il y a quelque choſe à la quelle nous donnons ce nom, ce n' eſt qu' en la comparant avec d' autres de la même eſpece, ou avec les imperfections qui s' y trouvent meſlées. C' eſt ainſi que nous appellons *un homme de bien* celui qui l' eſt plus, que les hommes le ſont ordinairement. TEMPLE, *ſur l' affliction.*

Digitized by Google

einmahl gedencken, sondern verfuhr wie Budäus mit dem Erasmo. *) (Doch ohne Vergleichung.) Bey dem andern Kram hergegen kam, zum guten Glück, ein Geständniß des beiderseitigen Misbrauchs heraus. Das war noch höflich und aufrichtig.

Doch will ich diese gute Schatten bitten, ins künfftige bloden Leuten keine fernere Furcht einzujagen: Und wenn sie ja die Rolle der Popantze spielen wollen, solches nicht unter einer mit gehörigen Maske zu thun. Ich will ihnen lieber auf die Fastnacht eine andere und ganz neue schencken, die sie weit besser kleiden soll, als die entlehnte.

Ey! Hat denn nun ein Mensch nicht mehr so viel eigenes, als die Aufschrifften seiner Bücher? Daß ich des Innhalts geschweige. Vor Jahren eröffnete ich einem seynwollenden Freunde, wie ich gesinnet, einige Oratorien, unter der Benennung des klingenden Gottesdienstes, herauszugeben. Was geschah? Es währete nicht lange, da zeigte sich ein Notenwerck im Druck, das hieß: Der harmonische Gottesdienst. Und so kam ich auch unschuldig um solchen Titel, ehe ich ihn noch einmahl selbst gebraucht hatte. Es ist aber doch ein anderer, und besserer, noch im Vortrath, davon niemand was vorher wissen soll. Scherz bey Seit! Es kömmt gar viel auf die Rubrik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das Nigrum. Daher ist dergleichen Wegfischung eben nicht so gar angenehm; ob ich sie mit gleich für eine Ehre nehme, und deswegen nicht böse bin. Dantur enim honores molesti.

II.

Schätzbarkeit der Harmonie.

Was der vortreffich-gelehrte Staats-Mann, der Freiherr von Spanheim, in der Vorrede seiner Cesars de l' Empereur Julien, ehemals von der Münz-Wissenschafft gesaget hat, solches darff man wol hier füglich, mit einer kleinen Veränderung, auf die Musik deuten. „Wir wollens rund heraus be„kennen, (heist es) das Unglück hat bisher gewollt, daß die gelehrtesten und grössesten Leute von der Musik „nichts gewust haben, oder aber, daß die wenigsten Musikbeflissenen gelehrt gewesen sind: jenen hat es „an der Gelegenheit gefehlet, oder an der Zeit, oder am rechten Berichte von der Würde und dem gros„sen Nutzen, den man, bey allen andern Wissenschafften, aus der Musik ziehen kann; **) diese hergegen, „nemlich die Musici, oder vielmehr Musikanten, haben sich vergnügt, ein niederträchtiges Handwerck, „einen blossen Marckt-Kram, einen Nahrungs-Handel, ja wohl gar eine Prügel-Zunfft, und weiter nichts, „aus der Sache zu machen.„

Das Gleichniß hincket destoweniger, weil viele Leute Medaillen sammlen, damit sie nur für neugierig, oder vielmehr für altgierig, angesehen werden. Hierinn ahmen ihnen diejenigen nach, welche gern allerhand schöne, musikalische Instrumente, absonderlich gemahlte, und fein lackirte Claviciмbel in ihren Häusern haben, nur damit es heisse: Das sind rechte Liebhaber. Andere vermeynen, die Medaillen dienten zu nichts, als zur Schau, von welchem Worte sie im Teutschen ihren Nahmen herführten. So auch glaubt fast jedermann, die Tonkunst, ob sie gleich Grabelieder hervorbringt, sey nur zur Ohrenlust und zum Zeitvertreib in die Welt gekommen. Die dritte Art sammlet endlich Münzen und Schaupfennige, um sie wieder zu verhandeln. Gleichergestalt lernen die meisten Leute Singen, Spielen und Setzen, entweder etwas damit zu gewinnen, oder auch, daß sie mit der Zeit etwas zu vergessen haben.

Alle diese sind auf unrechten Wegen begriffen. Denn die ächten Kenner und Schätzer beider Wissenschafften sind vielmehr überzeuget, daß die Nummi der Historie und den Alterthümern ihr schönstes Licht, die Harmonien aber GOtt das flügeste Lob, ***) wie auch der Seele die angenehmste Erquickung, sowol in diesem, als in jenem Leben bringen. Das erweget kein Ungelehrter: daran gehört rechtschaffener Fleiß und tiefes Nachsinnen. Laßt uns vernehmen, was Steel †) von solcher Schätzbarkeit hält. Wir wollen es aus dem Engländischen, wie obiges aus dem Frantzösischen, verteutschen.

„Nichts ist zu finden (schreibt dieser weise Mann) das die Seele mehr einnimmt, und entzücket, „als die Harmonie: und daß eben darin eine von den ewigen Glückseligkeiten bestehe; solches haben „wir zu glauben hohe Ursache, wenn wir die in heiliger Schrifft aufstossende Beschreibungen der himmli„schen Freuden betrachten. Kann nun die menschliche Seele so wunderbarlich durch diejenigen musikali„schen Künste beweget werden, welche nur die Geschicklichkeit dieser Welt hervorzubringen fähig ist: wie „vielmehr wird sie durch solche Wirckungen vergnüget und erhaben werden, in denen die gantze Krafft der „vollkommensten Uibereinstimmung herrschen muß. Die Sinnen sind Seelen- nicht Leibeskräffte, ob sie „gleich, währender Vereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werckzeuge ge„braucht

*) Guillaume Budé wollte des Erasmi in seinen Schrifften seine Erwehnung thun. ob dieser gleich darum bat.

**) Daß man z. E. nicht nöthig hat, aus der Trompette Marine eine Marien-Trompete zu machen, noch das Chorzal zu sagen, wenn es der Choral heissen sol. u. d. g. Bey der See-Trommete, welche vormahls häuffiger, als itzund, auf Schiffen zur Lust gebraucht wurde, ist zu mercken, daß sie bisweilen 2. bisweilen gar 4. Saiten hat, wie aus dem Glarean, auch aus dem Athenäo und Platone, am besten aber aus dem Prätorio zu ersehen ist. Ein solches Instrument lautet von ferne, auf stillem Wasser, wie ein Chor Trompeten. Die Welschen nennen es Tympanischiza. Das ist ein albernes, aus dem verdorbenen Teutschen, Trummelscheit, entlehntes Wort. Es heißt aber gar nicht Trummelscheit, und hat nicht das geringste mit einem Trommels- oder Pauckenholtz zu thun. Denn vorzeiten sagte man, statt Trompete, Trommete, oder Trummet, daher kam Trumscheit, weil es, wie gesagt, von ferne klingt, als wenn 2. 3. oder 4. Trumten, i. e. Trommeten, mit einander geblasen werden. Diese Anmerckung kann zum Walther'schen Wörter-Buche dienen.

***) Nach den Worten des Psalmisten: Lobsinget ihm Natürlich. Ps. 47, 8.

†) Der Mitarbeiter am Spectator, No. 580. Daß Magister Bernd von dem Spectator so liederlich urtheilet, zeigt ein verkehrtes Gehirn an.

Digitized by Google

„brauchet werden können. Warum ſolten wir denn das Vergnügen dieſer Kräffte und herrlichen Eigen„ſchafften ausſchlieſſen, da wir von ihnen ja aus der Erfahrung wiſſen, daß ſie der Seelen, als Thüren „und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, ſollten wir ſie doch von denjenigen Ergetzlichkei„ten ausſchlieſſen, die unſere Glückſeeligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen? Warum ſollten „wir zweifeln, daß unſer Gehör und Geſicht nicht alsdenn mit ſolchen Gegenſtänden, die ihnen am aller„angenehmſten ſind, werden begünſtiget werden, und deren ſie in dieſer Unterwelt nicht völlig theilhafftig „werden können?

III.

Urſprung des Geſanges.

Ein vernünfftiger Mann hat billig Urſache, ſich höchſtens zu verwundern, wenn er von dieſem Urſprunge bey nicht wenigen, klug-vermeynten, alten und neuen Schrifftſtellern ſo viel ungereimtes Zeug antrifft, daß es nicht zu dulden iſt. Diejenigen, welche gewiſſen, ſterblichen Menſchen die Erfindung der Muſik zuſchreiben, machen ſchon einen ziemlichen Hauffen aus; ſie haben aber meiſtentheils ihren Glauben verlohren.

Andere, die es weit beſſer zu treffen gedencken, und diß dieſen Tag keinen geringen Beifall erhalten, kommen mir noch weit unrichtiger vor, als die erſten: indem ſie, mit dem Lucrez, als ihrem Anführer, die unvernünfftigen Vögel zu Urhebern der göttlichen Tonkunſt zu machen ſich nicht entſehen. Einer von dieſen *) darff deswegen wol gar ſchreiben, daß die erſten Erfinder der Vocal-Muſik Affen geweſen ſind, weil ſie dieſelbe Kunſt den Vögeln nachgeäffet haben; wotan aber der gute Mann, meines Erachtens, wahrhafftig ſehr affenmäßig handelt. Denn wer nichts gründliches zu ſagen weiß, was hat der nöthig zu ſchelten.

Ein gantz neuer, ungenannter Verfaſſer ſcheinet beide angeführte Meynungen von Menſchen und Vögeln ſolchergeſtalt zu vergleichen, daß er zwar die Eva, als eine Erfinderin der erſten abgemeſſenen Klänge vorſtellet, doch dabey gleichwol nicht unterlaſſen kann, die lieben Vöalein, als anmuthige Vorgänger, anzugeben, deren holdſeeliges Gepfeiffe bey der Mutter des menſchlichen Geſchlechts eine ſolche Eiferſucht erreget haben ſoll, daß ſie dadurch zum Verſuch ihres Kehlgens bewogen worden. **)

Ein dritter, wohlbenahmter und ſehr berühmter Mann, den wir billig alt und neu heiſſen mögen, ***) ſchreibt hergegen ſo von dieſem Urſprunge, mit Ausſchlieſſung der aefügelten Kunſtpfeiffer: Der Menſch hat einen weit vortrefflichern Lehrmeiſter gehabt, als die Vögel ſind, und demſelben allein muß er ſeine Danckbarkeit dafür bezeigen: denn die Muſik iſt ein Geſchenck GOttes. †)

Ob nun dieſes zwar überhaupt ſeine Richtigkeit hat, ſo hindert es doch nicht, daß GOtt ſein Geſchencke und Gaben nicht durch gewiſſe Mittel und Werckzeuge austheilen ſollte. Hiezu nun ſcheinet der Engel-Dienſt weit herrlicher und bequemer zu ſeyn, als der Menſchen und Vögel Belehrung: welches aus GOttes Wort, aus der gefunden Vernunfft, und, ſolchen zu Folge, aus dem vortrefflichen Buche des unvergleichlichen Milrons, ſo er das verlohrne Paradies nennet, gar hell und deutlich in die Augen fällt.

„Die beſte Nachtigall pfeifft immer einerley, und bringt nichts, als undeutliche, unverſtändliche „Klänge hervor, welche einmahl wie das andere lauten, und doch, nach menſchlicher Bemerckung, nichts „ausdrucken; ſie ſind ohne Seele, ohne Leben, ohne Geiſt: und ob ſie zwar den Ohren einiger maaſſen „gefallen, können ſie doch unſern Verſtand, unſer Hertz nicht rühren, noch irgend eine Gemüthsbewe„gung, an und für ſich ſelbſt, verurſachen: ſie bleiben auch unfähig ſolcher durchdringenden Beugun„gen und abwechſelenden Zuſammenſtimmungen, welche die harmoniſche Wiſſenſchafft herbeizuführen „weiß, als die da allemahl was neues und ſchönes, was fremdes und verſchiedenes hören läſt, wobey „jeder Klang NB. auch eine Gedancke iſt. „ ††) So lautet es vom Fatinell der Vögel.

Dem Stande der Unſchuld, da Adam und Eva im Paradieſe gelebet, wollen die meiſten Gottesgelehrten nur etliche wenige Stunden †††) beilegen, wie unter andern der Talmud ſolches thut. Viele geben vor, es habe dieſer Stand, wo nicht länger, doch wenigſtens vom Freitage biß auf den Sonnabend, gewähret, das war denn der Sabbath.

Es iſt aber ſolches ſehr zweifelhafft, und zwar aus dieſen Gründen: weil GOtt dem Menſchen, da er noch unbeweibet war, zuvörderſt alle und iede Geſchöpffe gezeiget und vorgeführet, deren ieglichem er, der Menſch, eine beſondere Benennung hat geben müſſen: *) wozu gewißlich, auch nur menſchlicher Weiſe zu reden, keine kurtze Zeit erfordert wird, wenn wir die gar groſſe Menge und Verſchiedenheit

*) Joc. Frid. Reimmon. Hiſtor. literar. antediluv. p. 117.

**) L' aimable compagne du premier mortel fut l' inventrice des premiers ſon meſurés. Dès qu' elle eut entendu les gracieux Accens des oiſeaux, devenuë leur rivale elle eſſaya ſon gofier. Diſc. ſur l' Harmonie, à Paris 1737. p. 5.

***) Als iſt dieſer brave Mann von Jahren, und wegen der alten Geſchichte, die er vortrefflich beſchreibet; neu aber, wegen ſeiner noch jüngſt herausgekommenen Wercke.

†) L' Homme a eu un plus excellent maitre, auquel ſeul il doit faire remonter ſa reconnoiſſance. La Muſique eſt un preſent de Dieu &c. Rollin, dans ſon Hiſt. anc. T. XI. p. 160. Paris 1737.

††) Toujours uniforme le Roſignol n' a que les mêmes ſons inarticulés, ſons ſans expreſſion, ſans ame & ſans vie il ſçait plaire; il ne peut pas toucher ni paſſioner; incapable de ces inflexions penetrantes & de cette varieté des Accords que l' Harmonie ſçait conduire avec tant d' Art, toujours differante d' elle meme & toujours belle, chacun de ſes ſons eſt un ſentiment. Diſc. ſur l' Harm. p. 85.

†††) Pererius, in Geneſin, Lib. VI. quæſt. 1.

*) Gen. II, 19. 20.

aller Thiere auf dem Felde, Vögel in den Lüfften, und Fiſche in dem Waſſer recht bedencken. *) Nach dieſer beträchtlichen Verrichtung iſt Adam in einen tiefen, das iſt, in einen langen Schlaf gefallen, worauf das Weib erſchaffen worden, und ihm förmlich zugeſellet ward. Das will auch nicht in einem Augenblick gethan ſeyn: Denn die Schrifft ſelbſt bezeuget, daß Adam über eine ſolche neue und wichtige Sache erſt eine ſonderbare Betrachtung angeſtellet habe.

Und ob zwar alles dieſes nur mit wenigen Worten erzehlet wird, hat es doch ſeine gehörige Zeit erfordert. Nächſt dem iſt erſt das Verbot des Baums erfolget, da denn vorher die Menſchen ohne Zweifel das gantze Paradies wenigſtens einmahl werden durchwandert haben, (denn, was einer bauen und bewahren ſoll, muß er doch wol ſelbſt in Augenſchein nehmen) um den Unterſcheid zu bemercken von allerley Bäumen, die luſtig anzuſehen und gut zu eſſen waren; ingleichen die daſelbſt entſpringende, merckwürdige vier Hauptſtröme zu betrachten. Nun gehet aber die gemeinſte Meynung von der Gegend des Paradieſes dahin, daß es in Meſopotamien gegen Armenien gelegen habe, alſo, daß durch Eden das Land verſtanden wird, welches ſich, zwiſchen dem Euphrat und Tigris, bis an das Armeniſche Gebürge erſtreckt. Gewiß eine gute Ecke! Aller Muthmaſſungen nach werden auch Adam und Eva die Früchte der andern Bäume genoſſen haben, ehe endlich die Unterredung mit der Schlange erfolget, und die Vergreiffung an dem Verbotenen vorgenommen worden.

Daher ſcheinet es wol, nach natürlicher Lebensart zu urtheilen, unmöglich zu ſeyn, daß alles dieſes, von einem bloſſen Menſchen, in drey oder vier Stunden hätte können verrichtet werden. Welchemnach die Meynungen des Calviſii und anderer nicht zu verwerffen ſind, daß nemlich der Menſch zehn Tage (noch kurtz genug) in ſeiner Unſchuld verharret habe, und im Paradieſe geblieben ſey. Man findet auch Scribenten, welche demſelben Stande 40. Tage beilegen, ja etliche verlängern ihn gar auf 33½. Jahr. **)

Thun nun einige hierinn zu viel; ſo kann es gar wohl ſeyn, daß andere hergegen der Sache zu wenig thun. Was gewiſſes iſt davon nicht zu ſagen, nemlich Zeit und Stunden anzuberahmen. Man kann jenen ſehr gute Einwürffe machen, die beſagten Stand der Unſchuld nur auf einige Tage oder Stunden gelten laſſen wollen; aber es mögen dieſen, die ihn auf viele Wochen und Jahre ausdehnen, noch viel ſtärckere Gründe entgegen geſetzet werden. ***)

Uiberhaupt iſt wol zu glauben, und ſehr wahrſcheinlich, daß die erſten Menſchen Zeit genug werden gehabt haben, ihren mit göttlichem Lichte erfüllten Verſtand, Willen und Trieb, ſamt den köſtlichen und künſtlichen Gliedmaaſſen ihres Leibes, zum höchſten Lobe des Schöpffers, als dem einzigen Zweck der Schöpffung, und zu deſſen Verherrlichung, wozu abſonderlich die Kehle gemacht iſt, mit allen Kräfften anzuwenden, und es ihren Vorgängern oder Anführern, den heiligen Engeln, die niemahls aufhören GOtt mit Klingen und Singen zu ehren und zu preiſen, †) nach und gleichzumachen; es habe nun ſo lange gewähret, als es wolle. Wir können, wie geſagt, keine gewiſſe Zeit beſtimmen; denn vor GOtt ſind auch tauſend Jahr, wie der Tag, der geſtern vergangen iſt, und die Engliſchen Tage ſind Jahre, wie den Gottsgelahrten bekannt ſeyn wird. ††)

Daß inzwiſchen die Fürſtenthümer und Herrſchafften im Himmel, die Gewaltigen und die Kräffte, wie die Engel genennet werden, vor der Erſchaffung dieſer ſichtbaren Welt lange geweſen ſind, ſolches wird von verſchiedenen Kirchen-Vätern mit deſto beſſerm Rechte behauptet, ie deutlicher es auch die heilige Schrifft ſelbſt †††) zu verſtehen giebt. Die Engel, ob ſie gleich Geiſter ſind, können doch Leiber annehmen, Werckzeuge gebrauchen, und ſich, wie ihr Michael, in Fleiſch und Blut kleiden, ſo offt und ſo viel ſie wollen. Und da auch wir erlöſete Menſchen ihnen dereinſt in jenem Leben, mit Leib und Seele gleich ſeyn werden, *) ſo iſt hieraus bald zu ſchlieſſen, was es mit denſelben himmliſchen Muſikanten von je her, im Artickel der Harmonie, für herrliche Beſchaffenheit gehabt haben müſſe.

Alſo fällt es weg, daß die ſingende Muſik eigentlich und urſprünglich älter ſeyn ſollte denn die ſpielende: ſintemahl auch den Engeln und Heiligen in der Bibel allerhand Inſtrumente, abſonderlich Harfen und Poſaunen, als beſaitete und blaſende Werckzeuge, beigeleget werden, und ſie gewißlich eben ſowol dabey geſpielet, als geſungen haben, ehe denn Adam erſchaffen worden. Bey den Menſchen hat es zweifelsfrey eine andere Bewandniß in dieſem Stücke, daß nemlich die ſingende Muſik eher, als die ſpielende geweſen, wie ſolches bereits an ſeinem Orte **) angemerckt worden iſt.

Würden wir nun gleich alle dem Adam ſonſt beigemeſſene Gelehrſamkeit für eine leere Erdichtung halten, wie ſie es vermuthlich iſt; ſo könnte man doch nicht wohl läugnen, daß, da der allervollenkommenſte Schöpfer

*) Was meynt unſer einer wol, wie viel Zeit müſte er haben, auch nur das Gewürm und Ungeziefer, will nicht ſagen von neuem zu benennen, ſondern nur ſo zu beſchreiben, daß nichts daran fehlte? Sollen doch allein 153. Arten eßbarer Fiſche ſeyn, der Wall- und anderer Raubfiſche zugeſchweigen. Wie denn auch die Saxatiles, Cruſtacei, Testacei &c. hierunter noch nicht begriffen ſind.

**) *Cornelius a Lapide, in Geneſin, Cap. III. v. 23.*

***) On peut faire d'aſſez bonnes objections à ceux qui ne ſont durer que quelques heures l'état d'innocence; mais on en peut faire de beaucoup plus fortes à ceux qui le font durer des ſemaines ou des années. *Bayle, Diction. ſub voce*, ABEL.

†) Opus eorum eſt Hymnus IRREMISSUS. D. i. der Engel Werck beſtehet in einem unaufhörlichen Lobgeſange. *Athanaſ.* & ex illo *Mirbeb. in Pſalmodia Chriſtiana*, p. 212.

††) vid. *Luther. in Daniel.*

†††) *Iob. Cap. XXXVIII.*

*) Matth. XXII, 30.

**) In der Vorrede des Werks melod. Wiſſenſch. §. 12.

Schöpfer ein Ihm ſelbſt gleiches Bild gemacht, dieſem nicht auch, in eben demſelben Augenblicke, mittelſt Göttlichen Einfluſſes, die ſchönſten, vornemlich aber die zum unmittelbaren Preiſe und Dienſte des Höheſten von ſeiner Weisheit ſelbſt erkohrne Wiſſenſchafften, durch der Engel Beiſpiel und Muſter, ohne ordentliche lange Erlernung mitgetheilet, und dieſelbe von den Menſchen zur Verherrlichung GOttes, gleich den Nachahmungs-würdigen Engeln, im Stande der Unſchuld auf das trefflichſte ausgeübet und bewerckſtelliget ſeyn ſollten.

Daß inzwiſchen die Sterblichen, nach dem Fall, ſehr viel von dieſer anerſchaffenen Vollkommenheit müſſen verlohren, ja, daß ſie die, ſolchergeſtalt, erhaltene Geſchicklichkeiten und deren Beiſpiele gröſſeſten Theils werden vergeſſen haben, folglich auch etwa nur ein bloſſes Schattenwerck desjenigen vortrefflichen, harmoniſchen Weſens, ſo ſie im Paradieſe gefunden und getrieben hatten, übrig geblieben ſey, iſt der Vernunfft eben ſo gemäß, als daß die ſaure Arbeit des Ackerbaues, auf dem wilden, wüſten Felde, ungemein weit von der Edens-Luſt, da GOtt ſelbſt Pflantzer geweſen, unterſchieden oder entfernet ſeyn müſſe. Je reiner und dünner die Lufft iſt, je heller klingt alles.

Da nun im Paradieſe (des cœli aqui, als der Engel eigentlichen Wohnung, zu geſchweigen) die lauterſte und feinſte Lufft geweſen, daher auch der unvergleichlichſte Klang gehöret worden ſeyn muß: ſo iſt leicht zu erachten, daß auſſerhalb des Gartens Eden, und bey verfluchter Erde, dieſer Klang ein unbeſchreibliches, bloß des Ortes wegen, verlohren, und der Menſch auch ſelbſt, bey dem Schweiſſe ſeines Angeſichtes, deſtoweniger Luſt oder Anreizung zum vergnüglichen Singen oder Klingen empfunden haben werde. Wie wir denn täglich erfahren, daß alles bey der Nacht oder in einer ſcharffen Froſt-Lufft weit beſſer klinge, als bey Tage, in der Hitze oder im Nebel. Welches den Unterſcheid und die Krafft des Vehiculi ſattſam darleget.

Es haben dannenhero diejenigen, unter welche auch Barle gehört, eben kein groſſes Recht, welche dem Menſchen, nach dem Fall, noch immer dieſelbigen Kräffte oder Eigenſchafften in Wiſſenſchafften und Künſten beilegen wollen, die er vorhin gehabt haben mag, aus der Urſache, weil ſelbſt die böſen Engel, nach ihrer Stürtzung, nichts an ihren tauſend-Künſten verlohren haben ſollen. Wenn dieſer Vorwand ſonſt in allen Stücken richtig wäre, müſte es doch nothwendig mit der Muſik, worauf ich eigentlich nur gehe, gantz und gar nicht zutreffen: denn es haben gewißlich die verdammten Geiſter GOtt ehemahls in ſchönſter Uibereinſtimmung gelobet, nunmehro aber werden ſie ſolches nicht mehr thun können, ſondern ihre vorige liebliche Harmonien in ein jämmerliches Geheule verwandeln, und, wo nicht in dem Wiſſenſchafftlichen, doch allerdings in dem ausüblichen Theile, vereinigter Weiſe, erbärmlich verkehrt ſeyn müſſen.

Was hindert uns denn zu dencken, daß die erſten Menſchen, im Stande der Unſchuld, GOtt weit mehr, und tauſendmahl beſſer, mit Geſang und Klang gelobet haben, als nach dem Fall? Was hindert uns mit *Milton* zu erzehlen, „wie man niedergekniet, angebetet, und alle Morgen das ſchuldige Danck-„opffer, immer auf veränderte Art und Weiſe, dem Schöpffer gebracht habe? wie es an dieſer abwech-„ſelenden Geſchicklichkeit zu reden, zu ſingen, zu ſpielen eben ſo wenig, als an heiliger Entzückung und Be-„gierde, GOtt aus allen Kräfften zu preiſen, gefehlet; wie alles, ohne vorher darauf zu ſinnen, auf die „beredteſte Manier ausgedruckt oder abgeſungen worden; welche fertige und hertzbewegende Harmonien „aus den Lippen gefloſſen, ſowol in gebundenen, als ungebundenen Worten, die ſo ſchön geklungen, und „ſo lieblich erſchallet, daß Lauten und Harfen die Anmuth nicht vermehren können?„ Sind *Miltons* Worte, die ich einigen Liebhabern zu gefallen, welche zwar Engländiſch verſtehen, aber dieſes vortrefflichen Dichters Wercke nicht geleſen haben, unten, nach dem Original, beifügen will. *)

Welch Unrecht thun wir, wenn wir mit vorbeſagtem Verfaſſer, die göttliche Feier des ſiebenden Tages, woran Adam gantz gewiß Theil genommen, und deren Umſtände gewuſt haben muß, alſo beſchreiben? „Daß zwar der Schöpffer an ſolchem Tage von allen ſeinen Wercken geruhet; aber ihn „nicht mit Stillſchweigen geheiliget habe. Die Harffe hat müſſen arbeiten, und nicht unbeſpielet bleiben; „die prächtigſten mit güldnen Säiten bezogene Inſtrumente, auch die vom Winde getriebene, als Orgeln, „Flöten, Dulcianen, haben klingen, und einen auserleſenen Sing-Chor begleiten müſſen, der ſich in ſol-„genden Worten hat hören laſſen: Groß ſind deine Wercke, Jehova, unendlich iſt deine Macht ꝛc. **)

Das

*) Lowly they bowed adoring, and began
Their Orisons, each Morning duly paid,
In various Style: for neither various Style
Nor holy Rapture wanted they to praise
Their maker. In fit Strains pronounced or sung,
Unmeditated, such promt Eloquence
Flow'd from their Lips in Prose or numerous Verse,
More tuneable than needed Lute or Harp
To add more Sweetness. And they thus began &c.

Milton, Parad. loſt. B. V. v. 144. ꝛc.

**) Now resting blest'd and hallow'd the seventh Day,
As resting on that Day from all His Work.
But not in silence holy Kept. The Harp
Had Work and rested not, the solemn Pipe
And Dulcimer, all Organs of sweet stop
All Sounds on Fret by String or golden Wire
Temper'd soft Tunings, intermixed with Voice
Choral or unison. Of Incense Clouds

Das merckwürdigſte hiebey iſt, daß Milton den Engel Raphael einführet, der dieſes alles, ſowol was vor, als nach der Schöpffung des Menſchen geſchehen, dem Adam erzehlen, ihn deſſen erinnern, und in den auserleſenſten Worten vorſingen muß, mit dem Beſchluß, Befehl und der angehängten Urſache, daß er es ſeinen Nachkommen deſto beſſer bedeuten und kund thun ſoll, wie man nemlich geſungen und geklungen, daß es bis in den dritten Himmel (in cœlum empyræum) ertönet habe, auch ſchon lange ehe und bevor er, Adam, in die Welt gekommen ſey. *)

Sagt uns nicht GOttes Wort ſelbſt, daß die Engel zum Dienſt, Schutz, und Unterricht der Menſchen beſtellet ſind? Solchen Dienſt, Schutz und Unterricht aber hatten ja die erſten Menſchen am meiſten nöthig. Daher iſt des Miltons poetiſche Erzehlung und heilige Erdichtung in Göttlicher Schrifft und Wahrheit ſehr wohl gegründet.

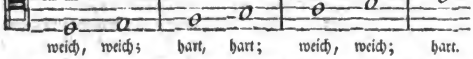
Sagt uns nicht wiederum GOttes Wort ins beſondere, daß die heiligen Engel beſtellte Muſici und Sänger des Allerhöchſten ſind? Eſaias hörte ihre Muſik: warum ſollte ſie Adam nicht auch gehöret haben? Jener weiß zu erzehlen, wie die himmliſche Capelle ihr Sanctus mit groſſem Gepränge angeſtimmet habe. Der eine Chor ſang: Heilig! der andere antwortete: Heilig! hernach fielen beide Chöre zuſammen ein, (wie etwa bey uns die Orgel ſamt allen Inſtrumenten) und lieſſen das Heilig iſt GOtt der HErr Zebaoth! laut, einmüthiglich und kräfftigſt erſchallen. **)

Bey dem Evangeliſten Luca ***) muſicirten die Engel das Gloria: in der Offenbahrung Johannis ſingen ſie das Halleluja. †) Jenes haben die Hirten auf dem Felde; dieſes hat der Apoſtel gehöret. Wie ſollte denn doch der gute Adam, zumahl in ſeinem beglückten Unſchulds-Stande, weniger, als die nach ihm lebende, begünſtiget worden ſeyn? da ihn GOtt zum Herrſcher der Welt machte. Weil endlich niemand zweifeln darf, Adam habe GOttes Stimme gehöret, warum ſollte iemand läugnen, er habe auch der Engel Muſik gehöret? Mit dem der HErr ſpricht, mit dem ſprechen die Diener gerne. So viel hievon.

IV.

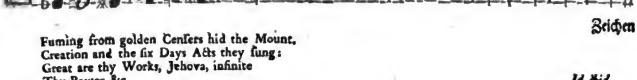
Beweis, daß ein erniedrigter Grundklang die Ton-Art hart, ein erhöheter aber dieſelbe weich macht.

Von einer natürlichen Ordnung ſind keine andere Urſachen anzugeben, als die aus den übereinſtimmenden und wohlabgewechſelten phyſicaliſchen Verhältniſſen hergeleitet werden. z. E. In den ſieben diatoniſchen Klang-Stuffen ſind erſtlich zwo weiche Tonarten, hernach zwo harte, drittens wiederum zwo weiche, und endlich eine harte. Solches zeiget eine ſchöne Gleichförmigkeit und Einrichtung an, ob wir ſchon nicht wiſſen können, warum ſie ſo, und nicht anders ſey. Es heiſt auch hievon, wie dort ††) von Sonn, Mond und Sternen: GOtt ordnet ſie, daß ſie nicht anders gehen müſſen.



Kein Menſch wird ſtreiten, daß D und E nicht die kleine Tertz, F und G die groſſe, A und H wiederum die kleine; C aber die groſſe, urſprünglich und eigentlich zu ſich nehmen; wiewol ſie ſich alle, auf künſtliche Weiſe, verändern laſſen, nachdem es die Zufälle und Umſtände erheiſchen. Ich ſage, kein Menſch wirds ſtreiten, der die Muſik verſtehet.

Dieſe ſieben Stuffen oder Grundklänge laſſen ſich alle und iede wiederum ſowol erniedrigen, als erhöhen, woraus denn die drey Geſchlechter entſpringen. z. E.



Zeichen

Fuming from golden Cenſers hid the Mount,
Creation and the ſix Days Acts they ſung:
Great are thy Works, Jehova, infinite
Thy Power &c.

*) So ſung they, and the Empyrean rung
With Hallelujahs. Thus was Sabbath Kept.
And thy Requeſt think now fullfilled, that ask'd
How firſt this World and Face of Things began
And what before thy Memory was done
From the Beginning: That Poſterity
Inform'd by thee might Know. If elſe thou ſeek'ſt
Ought, not ſurpaſſing human Meaſure, ſay!

Id. Ibid.

at the End of the VII. B. of Parad. loſt.

**) Eſ. VI, 3.
***) Luc. II, 14.
†) Apocal. XIX, 1. 6. &c.
††) Pſ. CXLVIII, 6.

Digitized by Google

Zeichen sind Noth- und Hülffs-Mittel; schaffen oder machen aber nichts: sie deuten nur etwas an, das bereits geschaffen, gemacht und in der Natur vorhanden ist. Kreutze (𝄪) und be be (bb) sind in der Schreib-Musik solche Zeichen, welche die Erhöhung und Erniedrigung um einen halben Ton bemercken, wenn sie vor der Note stehen.

Nun habe ich, zum mercklichen Behuf der Lernenden, gesagt und für wahr befunden: daß ein solches vorgesetztes Kreutz 𝄪 allemahl die weiche, und hergegen der Bubstab b die harte Tertz in der Harmonie erfordere; wenn sonst kein Zeichen, das die Tertz andeutet, über einer solchen Grundnote stehet. Das hilfft im General-Baß.

Dieser Satz wird, ohne Absags-Brief, öffentlich angefochten. Die tägliche Erfahrung aber vertheidiget ihn: Die Vernunfft kanns auch thun. Mit der letzten wollen wirs hier versuchen.

Grosse Tertzen können, bey guter Vollstimmigkeit, in kleine, so wie kleine in grosse verwandelt werden. Aber aus kleinen macht man keine kleinere, noch aus grossen gröszere, bey besagter wohlklingenden Verfassung.

Zufällige Dinge entlehnen immer ihre Eigenschafften von den wesentlichen. Das sind ein Paar unläugbare Sätze, die geben folgende Schlüsse an die Hand:

a) Wenn bey einer weichen Tonart, durch Erniedrigung ihres Grundklanges, die sonst kleine Tertz, zufälliger Weise, groß wird, so entstehet ohnfehlbar eine Härte aus der Erweiterung des Intervalls. Erhöhet man aber besagten Grundklang, so muß nothwendig das oberste Ende der Tertz zugleich mit erhöhet, und die ordentliche weiche Tonart beibehalten werden: Warum? Darum, weil das Intervall sonst zu enge, und gar keine Tertz mehr bleiben würde, die doch unausetzlich zum Dreiklange gehöret.

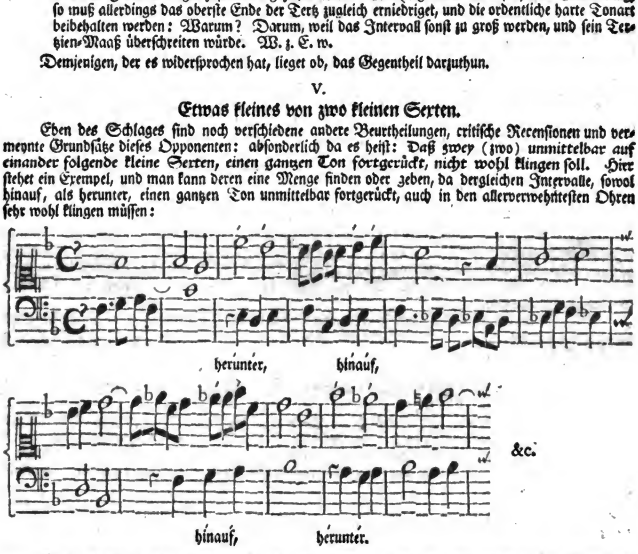
b) Wenn hergegen bey einer harten Tonart, durch Erhöhung ihres Grundklanges, die sonst grosse Tertz, zufälliger Weise, klein werden muß, so entstehet daraus nothwendig ein weicher Modus, weil das Intervall enger zusammen gezogen wird. Erniedrigt man aber sothanen Grundklang, so muß allerdings das oberste Ende der Tertz zugleich erniedriget, und die ordentliche harte Tonart beibehalten werden: Warum? Darum, weil das Intervall sonst zu groß werden, und sein Tertzien-Maaß überschreiten würde. W. z. E. w.

Demjenigen, der es widersprochen hat, lieget ob, das Gegentheil darzuthun.

V.

Etwas kleines von zwo kleinen Sexten.

Eben des Schlages sind noch verschiedene andere Beurtheilungen, critische Recensionen und vermeynte Grundsätze dieses Opponenten: absonderlich da es heißt: Daß zwey (zwo) unmittelbar auf einander folgende kleine Sexten, einen ganzen Ton fortgerückt, nicht wohl klingen soll. Hier stehet ein Exempel, und man kann deren eine Menge finden oder zeben, da dergleichen Intervalle, sowol hinauf, als herunter, einen ganzen Ton unmittelbar fortgerückt, auch in den allerverwehntesten Ohren sehr wohl klingen müssen:



Es sey inzwischen hiemit einmahl für allemahl gesagt, ich will durchaus keinen solchen Notenstreit unterhalten, noch mich über alle und iede Kleinigkeiten, die meistentheils in falschen Meynungen bestehen, öffentlich einlassen. Wem meine Lehren nicht gefallen, der bringe bessere auf die Bahn: oder, so sich was erhebliches findet, werden meine Freunde so gut seyn, mir solches schrifftlich anzuzeigen; da ihnen denn alle Gnüge geschehen soll.

Digitized by Google

VI.

Von der muſikaliſchen Mathematik.

Der Satz: Daß die Mathematik bey der Muſik nichts helfe, iſt unrichtig, und bedarff einer guten Erläuterung. Die Mathesis iſt ja in den meiſten Wiſſenſchafften, abſonderlich bey ihrer Oberherrinn, der Naturkunde, eine fleißige, arbeitſame Gehülffinn, und nützliche, unverdroſſene vornehme Bedienſtinn. *) Sie iſt eine weit um ſich greiffende **) Inſtrumental-Diſciplin, und thut in der Harmonik, als einem Theil der Muſik, auch in der Semeiographie, bey der Geltung und Zeitmaaſſe, ingleichen bey Verfertigung allerhand Inſtrumente, zur Verſtärckung des Schalls und Wiederſchalles, (wovon die 24ſte Betrachtung des Muſicaliſchen Patrioten p. 200. Erwehnung thut,) ſo viel die äuſſerliche Form betrifft, faſt ſolche Dienſte, als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrſamkeit. Das iſt kein geringes; obwol in Betracht des gantzen, nur ein kleines.

Allein, zu glauben, und andere lehren wollen: daß die Mathematik der Muſik Hertz und Seele ſey; daß alle Gemüths-Veränderungen, ſo durch Singen und Klingen hervorgebracht werden, bloß in den verſchiedenen äuſſerlichen Verhältniſſen der Tone ihren Grund haben, ſolches iſt noch viel ärger und irriger, als obiger Ausſpruch. Man macht ein groſſes Weſen von Verhältniſſen, und niemand weiß, oder dencket nur ſo viel nach, daß ſie nothwendig gantz verſchiedener Art ſeyn müſſen.

Meines Begriffs giebt es viererley: natürliche, moraliſche, rhetoriſche und mathematiſche Verhältniſſe. Dieſe letztere theilen ſich wiederum in geometriſche und arithmetiſche, ſo wie die erſtern ebenfalls, jede Art für ſich, ihre beſondere Gattungen unter ſich haben; wovon aber hier zu reden unnöthig, auch der Ort nicht iſt. Man muß ſolche Dinge nicht vermiſchen. Wer wohl unterſcheidet, lehret wohl.

Weil ich inzwiſchen vielleicht der erſte bin, der dieſen Unterſcheid öffentlich bemercket, ungeachtet derſelbe in der Vernunfft und Erfahrung auf das ſtärckſte gegründet iſt; ſo muß ich ihn wol, wegen der jüngern, mit einigen Beiſpielen erläutern und begreifflich machen. Natürliche Verhältniſſe giebt uns demnach das erſchaffene Weſen, zu welchem auch die Klänge gehören, ſattſam an die Hand. Z. E. Daß die Sonne 166 mahl gröſſer ſeyn ſoll, als die Erde. Ich ſage: ſeyn ſoll. Denn ihre ſtrahlende Flammen verhindern, daß man ihre Gröſſe nicht eigentlich erforſchen kann. Andere Hinderungen treffen wir bey andern natürlichen Verhältniſſen an, ſo, daß man mit den beſten Inſtrumenten nur was ungewiſſes und das wenigſte davon entdecket, auch nimmer zu Ende, oder zu was rechtes kömmt, das vollſtändig, und unwiderſprechlich wäre. Denn wo das Syſtema der Welt dreierley iſt, da kann man keine Meynung für gewiß halten.

Dafern nun ein Unterſcheid iſt zwiſchen Natur und Moral, woran kein Zweifel, ſo iſt gewißlich auch einer zwiſchen natürlichen und moraliſchen Verhältniſſen. Ein Exempel der letztern mag ſeyn: daß iede Tugend zwiſchen zweien Laſtern mitten inne, folglich von dem einen ſo weit, als von dem andern entfernet ſeyn muß. Wer kann das meſſen? Und doch iſts wahr.

Rhetoriſche Verhältniſſe treffen wir z. E. in den ſechs Theilen einer Rede, und ſonſt verſchiedentlich in der guten, ſowol gemeinen, als muſikaliſchen Schreibart an, in Predigten, in Gedichten u. ſ. w. Dieſer Dinge keines läſt ſich mit mathematiſcher, das iſt, mit unumſchränckter Gewißheit, abmeſſen, und man erkennet doch ihren guten Verhalt gnugſam.

Wenn ich aber z. E. ſage: Der Raum zwiſchen zwo Säulen muß nicht mehr, als 7. und nicht weniger, als fünfmahl die Dicke der Säulen ausmachen, ſo iſts eine mathematiſche Verhältniß, die ſich auf das genaueſte zehlen und meſſen läſt; doch mit der Natur, Moral und Rhetorick eigentlich nichts zu thun hat: welches ein ieder begreiffen wird. Wer nun hierinn keinen Unterſcheid zu machen weiß, der kann unmöglich recht urtheilen.

Die Verhältniſſe der Klänge und Tone, welche die Mathematik gar nicht, ſondern die Natur ſelbſt hervorbringt und ordnet, geben, mit ihrer Abbildung durch Zahlen und Linien, nur bloſſe Werckzeuge ab, die ihren Nutzen ſo haben, als etwa Wörter in Schrifften und Reden. Wir finden z. E. daß Tod ein widriges; Leben hergegen ein angenehmes Wort ſey, nach dem man nicht nur widrige und angenehme Begriffe, ſondern auch viele dahin gehörige Umſtände damit verknüpffet. Sonſt gölten die Wörter gar nichts. So wie die bloſſen Klänge.

Wenn man hergegen ſpricht: Der Tod iſt verſchlungen; oder das Leben iſt abgeſprochen, alsdenn verändern ſich, mit den Umſtänden, die vorigen Begriffe gantz und gar, und es verliehret jenes Wort ſchon viel von ſeiner Bitterkeit, ſo wie dieſes von ſeiner Anmuth. Die Deutung iſt leicht auf die angegebene Verhältniſſe der Klänge und Tone, ihre Vorſtellung, Umſtände, Begriffe, Eindrücke und Wirckungen zu machen.

Des

*) Daß Baco von Verulam (wie aus deſſen L. IV. de augm. Scient. c. 2. im forſchen Orcheſter angeführet werden,) die gute Mathematik zweimal mit einer Magd vergleichet, würde ſo gar verächtlich nicht ausgeleget werden können, wenn nur eine ſolche Bedientinn mit ihrer Aufführung nicht über die Schnur hauete. Wir haben ein ſchönes geiſtreiches Buch von dem ehmaligen vortrefflichen Doctor der Gottesgelahrheit, Daniel Featley, ſonſt Fairclough genannt, unter der Aufſchrifft: Ancilla pietatis, welcher Titel dem Wercke zu keinem Nachtheil gereichet, weil ſich dieſes Mägdgen allemal ſehr wohl gehalten hat.

**) Darum hat ſie auch bey den Frantzoſen im Nahmen die mehrere Zahl: Les Mathematiques, deren Vorwurff iſt die Gröſſe, das Maas und die Berechnung; nicht das Weſen der Dinge. Die Natur hat, ſo zu reden, das Jus monetæ; die Mathematik iſt der Waradein, oder will es doch ſeyn.

Digitized by Google

Des Hertzens Bewegung hat demnach ihren Grund, d. i. ihre Urſache, ihren Urſprung nimmermehr in den bloſſen Klängen und Wörtern, wenn wir die ſingende und ſprechende Beredtſamkeit betrachten, wie ſie da, an und für ſich ſelbſt, abgemeſſen, eingetheilet, hingeſetzt und geſchrieben werden; ſondern in den ſehr verſchiedenen Begriffen, die das Gemüth, den vielfältigen Umſtänden nach, mit ihnen verbindet. Wer wird aber wol ſagen, daß ſolche geiſtige Begriffe mathematiſch ſind?

Denn die Seele, als ein Geiſt, wird empfindlich gerühret. Wodurch? wahrlich nicht durch die Klänge an und für ſich, noch durch ihre Gröſſe, Geſtalt und Figur allein; ſondern hauptſächlich durch deren geſchickte, immer neuerſonnene, und unerſchöpfliche Zuſammenfügung, Abwechſelung, Anwendung, Miſchung, Eigenſchafft, Ab- und Einführung, Erhöhung, Tiefe, Schritte, Sprünge, Verweilung, Beſchleunigung, Wendung, Stärcke, Schwäche, Heftigkeit, ordentliche und auſſerordentliche Bewegung, Beſänfftigung, Aufſchub, Stille und tauſend andre Dinge mehr, die kein Cirkel, kein Lineal, kein Maasſtab, ſondern nur der edlere, innerliche Theil des Menſchen begreiffen und beurtheilen kann, wenn ihn Natur und Erfahrung unterrichtet und belehret hat.

Dieſe Sachen haben zwar auch ihren ordentlichen Verhalt, und brauchen eine gewiſſe Maas; aber ſie entſpringen nicht aus ihrer Abmeſſung; ſie beſtehen nicht darin; ſie gründen nur das Bild ihrer Gröſſe und Figur, nicht ihr Weſen darauf. Die unausgemachte, wenige Verhältniſſe heragen, die der arithmetiſche Klangmeſſer abſtechen will, verſchwinden hiebey, und machen nicht den tauſenden Theil der Klänge in der Natur, ja kaum eine Handvoll Haar am Leibe der Muſik aus. Gleichwol ficht man für ſolche Verhältniſſe, nachdem ſie blindlings mit andern vermiſchet worden, ſo kühnlich, als wären ſie was rechtes, ohne einmal dabey zu ſagen oder zu begreiffen, was denn endlich daraus werden, oder zu welchem Zwecke ſie dienen ſollen.

Wir ſetzen inzwiſchen dieſes Dilemma. Zum erſten wird gefraget: ob einer, der ein tüchtiger Muſikus ſeyn will, durch die Mathematik dazu gelangen müſſe? Zum andern: ob man, ohne gründliche Wiſſenſchafft der Meß-Künſte, nichts vortrefliches componiren und muſiciren könne? Sagt nun iemand zu der erſten Frage ja, zur andern nein, ſo widerſpricht er der alten und neuen Erfahrung, ja, ſeinen eignen Augen, Ohren und Händen, den vereinigten Sinnen aller Menſchen, und verſchlieſt die einzigen Thüren, durch welche der Verſtand empfängt, was er hat. Sagt er heragen zur erſten Frage nein, und zur andern ja, ſo kan die Mathematik unmöglich der Muſik Hertz und Seele ſeyn.

Das Cui bono muß hier, wie allenthalben, den Ausſchlag unſers Beſtrebens geben, ob nemlich daſſelbe vernünfftig ſey, oder nicht? Sonſt iſt unſer Speculiren vergeblich und ſchädlich. Ich muß wiſſen, wozu es dienet, was es für Früchte bringet.

Laſt uns demnach bey den Verhältniſſen, nach obigem deutlichen Unterſcheid, allemahl ſecundum quid urtheilen, und niemahls vom allgemeinen, ſo einfältig und gröblich, auf das beſondere ſchlieſſen. Denn es folget nicht. Die vorgegebene Wahrheiten, an und für ſich ſelbſt, befriedigen unſer Gemüthe keinesweges, man ſchmücke ſie, wie man wolle; ſondern die Beweiſe der Wahrheiten thun es, wenn ſie ſich in der Erfahrung, Anwendung und Ausübung ächt und ehrlich halten. Denn ſonſt kann ſie keiner für Wahrheiten ſchätzen, wenn ſie es auch gleich von ungefehr wären.

Das liebe Monochord vermag keine einzige muſikaliſche Wahrheit darzuthun; wol aber einige harmoniſche von mittelmäßiger Wichtigkeit, davon noch immer ans Gehör appellirt wird. Man muß diejenigen Terminos nicht verwirren, deren jeder einen beſondern einfachen Begriff mit ſich führet: denn ſonſt verwirret man auch dieſe, und damit hat die Welt-Weisheit einen Anſtand, und mercklichen Stoß bekommen.

Beiläufftig zu erinnern, könnte es wol nicht ſchaden, in ſolchen Schrifften, die auf Beurtheilungen der Wiſſenſchafften gerichtet ſind, mit den Ausdrücken, und abſonderlich mit den Einſchaltungen unrichtiger Gedancken eines andern, dem man die Cour machen will, etwas behutſamer zu verfahren, als annoch geſchehen iſt. Da z. E. vom Verhalt der Klänge die Rede ſeyn ſoll, und man das Wort Ton dabey gebraucht, welcher allezeit zween Klänge haben muß ꝛc.

Eine Cantate von zwo Perſonen heiſt eigentlich kein Duett: Eine einzige Aria von zwo Stimmen heiſt wol ſo. Vielweniger nennet man ein Cantate von drey Perſonen ein Trio. Die erſte nennet man, Cantata a due; Die andere Cantata a trè, und verzeichnet dabey die Stimmen Soprani, Contralti &c. Auch wenn ein Paar mit einander (ſingend) reden, nennen es die Muſici kein Duett, ſondern Dialogo. Das ſollte billig von einem ſeyn wollenden Tonrichter angemercket werden: Denn ſonſt giebt es, bey Verkehrung der Namen, auch verkehrte Begriffe, die der Jugend ſchädlich ſind, und dem Alter keinen Vortheil bringen.

Wir leſen: daß der Neid von einer männlichen Stimme vorgeſtellet werden ſoll; da er doch immer in weibiſchen Seelen wohnet. Eben alſo iſt es auch mit dem Zorn beſchaffen: denn wo iſt der wol heffriger, als unter den Weibern? zumahl wenn er ſich durch das kleine Glied ausläßt, das groſſe Dinge anrichtet, und die Lippen mit Napellenfarbe zieret. Der Stolz läſt ein gleiches Urtheil zu: warum ſoll ihn denn nothwendig ein tiefer Baß herbrummen, da er doch hoch hinaus will. Und auf die Frage: Ob die Jahres-Zeiten durch lauter Männer aufzuführen ſind? antworten alle vernünfftige Mahler und gelehrte Iconologi, ohne Bedencken, nein, und führen ihre Urſachen aus der Lateiniſchen und Griechiſchen Kunſtwelt her. (Nun wieder in die Gleiſe!)

Alles, was in der Muſik vorgehet, gründet ſich ungeſehn auf die mathematiſchen Verhältniſſe der Intervalle ſo, wie etwa die Schiffahrts-Kunſt auf Ancker und Tauen. Aber der Compas iſt doch ein

gantz andrer, und edler Wegweiser im Seegeln, als Maſten und Wand. Des Steuermanns ſogenanntes Giſſen thut ihm viel wichtigere Dienſte, als ſeine Aſtrolabia und was ihnen anhängig iſt, die bey der Meeres-Länge noch immer zu kurtz kommen.

Wer nun eher keine Reiſe antreten wolte, als bis er die vermeinten Häcklein und Handhaben am Magnet und Eiſen mathematiſch bewieſen haben würde, der dürffte in ſeinem Leben ſchwerlich die Linie paſſiren. So bald man aber anfangen wird, den Uiberſchlag des Weges zur See in feſte Regeln zu verwandeln, und gültige Urſachen anzugeben, warum es ſo, und nicht anders, mit Wind und Wetter zugehe, alsdenn möchte man auf Anſtalt gedencken, aus den puren Gröſſen oder klingenden Intervalle ſittliche Wahrheiten, und unfehlbare Lehren von Gemütsbewegungen und deren Erregung herauszuziehen: welche gewislich nicht unmüglich ſeyn könnten; dafern ſie nur unumſtöslich wären. Lange Erfahrung, genaue Anmerckungen und natürliche Gründe geben, mittlerweile, in beiden Wiſſenſchafften weit wichtigere, phyſicaliſche Regeln an die Hand, als alle Quadranten und Cirkel.

Man beſtimme die mathematiſchen Verhältniſſe der Klänge mit ihrer Quantität wie man wolle, es wird ſich doch in Ewigkeit kein rechter Zuſammenhang mit den Leidenſchafften der Seele daraus allein abnehmen laſſen. Denn hiezu gehören, nebſt der Natur-Lehre und geläuterten Welt-Weisheit, noch gantz andre Künſte, moraliſche und rhetoriſche Verhältniſſe.

Künſte nenne ich ſie, zum Unterſcheid der Wiſſenſchafft, Lehre und Weisheit; ich meyne aber die practiſchen Ubungen, und was bey denſelben vortrefliches zu finden iſt. Laſt uns hierüber einen ſonſt übelgeſinnten Zeugen rufen und hören, dem doch auch zu ſeiner Zeit ein wahres Wort entfahren iſt.

Andreas Papius heiſt der Mann, welcher ſo ſchreibt: „Die bloſſe Erkänntniß des Verhalts „eines Tons, halben Tons, eines Commatis, der Conſonantzen ꝛc. wird keinem den Nahmen eines Vir„tuoſen oder Kunſtfürſtens zuwege bringen, ſondern vielmehr die, nach den Natur-Geſetzen angeſtellte, „genaue Unterſuchung der verſchiedenen Wercke, welche von groſſen Künſtlern ans Licht geſtellet werden: „daraus mögen wir begreiffen, was ein ieder Verfaſſer, nach ſeiner Art, für einen Geiſt hat, auf was „Weiſe, und wie weit einer vor dem andern, durch ſeine beſondere Arbeit, ſich der menſchlichen Gemü„ther und Neigungen bemeiſtert, welches der höheſte Gipffel muſicaliſcher Wiſſenſchafft iſt. „Hierinn nun beſtehet die wahre Theorie, die eines ſolchen groſſen Namens und Anſehens recht wür„dig iſt. *)

Man ſage, was man wolle; der ungelehrten, muſikaliſchen Quackſalber, oder erfahrnen Marckſchreier Arbeit kömmt mir demnach vor, wie ein von auſſen anſehnliches, und von innen bequemes wohlgezimmertes Haus, ungeachtet es auf einen Sand gebauet, und nicht dauerhafft iſt. In London bauet man Häuſer, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß ſie nur 10. 20. oder 30 Jahr, und nicht länger ſtehen ſollen. Darnach richtet ſich der Preis.

Hergegen die vermeinten Fundamente der lautern Algebraiſten ſehen, in ihrer nebelichten Gegend, wircklich denjenigen verfallenen, mit ungewünſchtem und freiwilligem Graſe bewachſenen Grundlagen ähnlich, die vor vielen Jahren ſchon durch ſaure Arbeit in tiefe Gruben eingemauert ſind, und elendiglich vermodern müſſen, ehe das geringſte wohnbare Gebäude darauf zu ſtehen kömmt, weils am Gelde, oder ſonſt an etwas mangelt. Jene nutzen noch eine Zeitlang; dieſe nimmermehr.

Was aber alle andre Dinge in der Welt betrifft, die man mit Gewalt der Mathematick unterwerffen will, weil doch weder Thron noch Kantzel, weder gemeine noch klingende Wohlredenheit der Proportion müßig gehen können, ja, weil geiſtliche und weltliche Wiſſenſchafften, **) Staats- und Kriegs-Klugheit, Rechts-Gelehrſamkeit, Artzney-Kunſt, Weltweisheit, Dichterey, Sonn, Mond, Sterne, ſamt unſrer eignen menſchlichen Bildung, eine gewiſſe Beobachtung ihrer Stücke und Theile, im breiten, bey der Muſik ausgeſchloſſenem Verſtande erfordern: ſo werden hinführo verhoffentlich Regenten, Geheime Räthe, Generale, Prediger, Juriſten, Weltweiſe, Redner, Aertzte und Poeten einmüthiglich dahin trachten, daß ſie wenigſtens die drey beſten Theile ihrer Lebenszeit auf die bis 20 und 30. ſich erſtreckende Haupt- und Neben-Schulen der Matheſeos wenden, ehe ſie iemals an eine Regierung, Pfarre, Proceß, Cur, Tugend, Rede ***) Gedicht oder Heirath ſich wagen. So ſchlieſt ein Mathematicus, der den Unterſcheid der Verhältniſſe nicht zu machen weiß: er muß ſo ſchlieſen und dencken; ob ers gleich nicht entdecket. Das gäbe denn eine artige Ordnung. Auf ſolche Weiſe würde aus der Hagar eine Sara, und Petrus zum Kammerherrn, der doch die Schlüſſel nicht als ein Herr, ſondern nur als ein Diener hat.

In

*) Neque hoc (nomen principis in arte) dabit toni, ſemitonii, commatis, aut conſonantiarum *proportionis ſola notitia*, ſed *multo magis* diverſorum operum, quæ edent artifices, curioſa *ad naturam* examinatio, ut quis cujusque ſit auctoris *genius*, quomodo & quatenus ſingula opera in *affectus hominum* ſeſe inſinuent, (*quæ Summa eſt muſicæ facultatis*) intelligat. Atque hæc eſt vera illa Theoria, tanto nomine atque auctoritate digna. *Andr.* PAPIUS *de Conſonanz. L. I. c. 4. p. 10.* Ich habe einen Commentarium über das Buch dieſes Quartheldens zu ſchreiben angefangen, und bin damit bis auf das 14te Capitel des erſten Theils gekommen. Wäre iemand damit gedienet, ich wolte die Arbeit fortſetzen. Das Papiſche Werck iſt nicht mehr zu haben.

**) Das himmliſche Jeruſalem Apocal. XXI. wollen einige auch hieher ziehen.

***) Vult mathematicam condere Grammaticam, ſagten und ſchrieben einſt gewiſſe Studenten aus ſchwartze Buſt von ihrem unlateiniſchen Rectore, der ſeines Handwercks ein Profeſſor Matheſeos war.

Digitized by Google

In dergleichen weiten und breiten Verstande, da natürliche, moralische, und redneriſche Verhältniſſe, unphiloſophiſcher Weiſe, über einen mathematiſchen Leiſten geſchlagen worden, möchte man zwar gewiſſer maaſſen, mit den Naturkündigern, wol zugeben, daß die Qualitäten oder innerliche Eigenſchaften der Thier- Erz- und Pflantzen-Reiche aus einer, wiewol unbegreiflichen und ungemeſſenen, Miſchung ſolcher Dinge entſtehen, die eine gewiſſe Quantität oder äuſſerliche Gröſſe und Form haben, wovon ich ſehr viele Beiſpiele, abſonderlich in Gewächſen und ihren Farben, geben könnte. Aber, die wahre Weltweisheit ſowol, als die ihr und der Natur unterworffene Meßkünſte werden hoffentlich zugeben, daß auch dieſe Dinge, an und für ſich ſelbſt, gegen ihre Ausdehnung gerechnet, wie ens und accidens angeſehen und unterſchieden werden mögen.

Vor einigen Jahren gab M. David Gottlob Diez ein Programma de Mundi Conſenſu ex Harmonia muſica heraus, von welchem, wo mir recht iſt, die Acta Lipſ. Academ. P. XII. p. 175. alſo urtheilten: Die Gedancken des Herrn Magiſters verrathen ihn nicht wenig; daß er die Mathematick allzuſehr mit der Philoſophie zu vermiſchen pflege. Man darff ſich alſo nicht wundern, wenn er die philoſophiſchen Qualitäten offters mit der mathematiſchen Elle auszumeſſen kein Bedencken trägt. Solche Vorwürffe ſtoſſen vielfältig auf.

Eine vollkommene Erkenntniß der menſchlichen Gemüthsneigungen, die gewiß nicht mit der mathematiſchen Elle auszumeſſen ſind, iſt bey der Verfertigung von viel gröſſerm Gewicht, als die deswegen doch unverachtete Erkenntniß der Töne: zumahl, da man zu behaupten trachtet, daß kein Ton in Ausdrückung der Leidenſchafften vor dem andern was voraus habe; welches aber bald hernach widerruffen wird. *) Inzwiſchen ſtehet dieſes feſt: Nicht ſo ſehr auf einen guten Verhalt, als vielmehr auf einen geſchickten Gebrauch der Intervalle und Tonarten, kömmt in der Melodie und Harmonie das ſchöne, rührende und natürliche Weſen an. Die Klänge, an ſich, ſind weder gut noch böſe; ſie werden aber gut und böſe, nachdem man ſie gebraucht. Dieſen Gebrauch lehret keine Meß- oder Zahl-Kunſt. Wenn auch der Verhalt dem Gehör recht ſeyn ſoll, muß die mathematiſche Richtigkeit allemahl nachgeben. Was will ſie denn?

Ich bin alſo im Grunde noch eben der Meynung, als ich vor 18. Jahren war, daß nehmlich in der Rechenkunſt **) kein Schein des muſikaliſchen Fundaments ſteckет. Die Zeit hat nur ſo viel bey mir geändert, daß meine damahlige Gedancken, dem Weſen nach, mit ſehr reiffen Erfahrungs-Lehren, ie länger ie mehr, bekräfftiget worden ſind. Was ich demnach im Kern melodiſcher Wiſſenſchafft, und nunmehro in dieſem gegenwärtigen Buche davon ſage, hebt meinen Satz im forſchenden Orcheſter gar nicht auf: er bleibt, ſo viel inſonderheit die Arithmetik betrifft, (die Plato und Epicurgus in keiner Republick leiden wollten) in aller ſeiner Krafft, und gilt immerdar. Ich werde auch niemahls ſo albern ſeyn, die Form oder das Bild eines Dinges, zumahl bey deſſen bekannter Unförmlichkeit, für das ſelbſtändige Weſen, oder den Knochen für das Fleiſch zu halten.

Im Reiche der Wiſſenſchafften trägt die Theologie Scepter und Kron als Monarch; die Natur-Lehre iſt Königin; die Muſik Erbprintzeßin; ***) die Jurisprudentz verwaltet das Reichs-Kantzler-Amt; die Medicin, und was dazu gehört, macht den Geheimen und andern Rath aus; die Weltweisheit iſt Ober-Kammerherr; die Mathematik Schatzmeiſter, der die Reichs-Kleinodien zwar verwahret, aber ſich ſelbſt nicht damit ſchmückt. In der Kammer giebt es viele Beamte, die unter dem Schatzmeiſter ſtehen, bey denen es billig richtig zugehen ſollte. Unter andern iſt die Arithmetik †) Ober-Rentmeiſter, dem ſein Lob gebühret; ſo lange ihm nichts anklebet, oder die Kronſucht plaget, wie Jothams Dornbuſch. Die Hiſtorie führet das Archiv u. ſ. w.

Die Natur ††) bringt den Klang, und alle ſeine, auch die gröſſeſten Theils noch unbekannte Verhältniſſe hervor. Das iſt eine unſtreitige Wahrheit. Der Mathematicus hat ſich von je her viele Mühe gegeben, dieſen Klang und deſſen Verhältniſſe in Ordnung und Rechnung zu bringen, welches aber bis dato noch gar nicht völlig geſchehen iſt, auch vermuthlich in dieſer Welt nimmer geſchehen wird, weil es mit den Klängen ins Unendliche fortgehet. †††) Der Muſikus hergegen beurtheilet und verbeſſert dieſe mangelhaffte, und gewiſſer maaſſen ohne Wirth gemachte Rechnung, und weiß ſich ſo wohl damit zu behelffen, daß er ſeine Klänge zu einer wunderbaren Wirckung bringet. Wo ſteckt nun das Principium, *) der Urſprung, das Fundament und der Grundſatz aller Muſik?

Intervalle müſſen wir haben. Wer tantzen will, muß Schritte und Springe thun können. Aber wer die Intervalle nach ihrer Circkel-Gröſſe, und die Schritte nach ihrem Fußmaas am allerbeſten kennet,

*) Muſikal. Bibliotheck 6tes Stück p. 3. & 69.

**) Die Arithmetica iſt mit Zahlen geſchäfftig, und hierinn dienet ſie der Muſik, als welche dieſe Zahlen in gewiſſe Claſſen der Harmonie ſetzet, nicht anders als eine Magd ihrer gebietenden Frau. Buhnan im muſikal. Quackſ. p. 311.

***) Die Muſik iſt nahe der Theologie, ich gebe nach der Theologie der Muſik den nächſten Locum, und die höchſte Ehre. Luther. Tom. VIII. Alt. p. 411. ſqq.

†) Aridiſſimam ac maxime avulſam a ſenſibus, nennet Bontius die analytiſche Rechen-Kunſt: d. i. ein ausgedorrtes, und von den Sinnen am meiſten abgeriſſenes Weſen.

††) Natur iſt die einem jeden Dinge beiwohnende Krafft, welche daſſelbe, auf GOttes Befehl hervorbringt, und unterhält.

†††) Sonorum poteſtates infinitæ ſunt. *Ariſtid. Quinctil. L. I. de Muſ.*

*) Unter dem Namen eines Principii wird nichts anders verſtanden, als eine allgemeine Wahrheit, welcher man gewiß verſichert iſt, und daraus andre und beſondere Wahrheiten fliessen. Das reimet ſich zur Rechen-Kunſt, wie eine Fauſt aufs Auge.

net, weiß darum noch lange nicht, wie er geſchicklich mit den Geiſten umgehen, und etwa durch Hülfe der andern, ein Frauenzimmer, auf angenehme Art, führen ſoll. Das iſt die Haupt-Sache! Da iſt die rechte Inſel Rhodus! Es tanze nun, wer tanzen kann!

Alle Mahler brauchen Pinſel und Farben: dieſe ſind zwar an ſich unterſchieden, und es kömmt ſchon etwas darauf an; aber gebt einem Klecker die allerbeſten, deren ſich Apelles bedienen möchte, und ſehet zu, was herauskommen wird. Wir rühmen nicht den Pinſel; ſondern den Mahler. Auf ſolche Farben- und Pinſel-Art würde denn die Meß-Kunſt auch ſo gar in der Liebe ihre Dienſte anbieten können; aber wenn eine Perſon gleich alle richtige Verhältniſſe in den Geſichtszügen und Leibestheilen hat, ſo daß man ſie mathematiſch-ſchön nennen möchte, kann ſie doch dabey ohne Reitz und Rührung ſeyn. *)

Man dencke der Sache nach. Doch, das wills auch allein nicht thun. Man ſehe ſich dabey in der Welt um, und frage ſein eigen Hertz. So viel thun die geſchäfftigten Meß-Künſte, ſie entdecken und verbeſſern, nach Vermögen, einige handgreifliche Ordnungen und Unordnungen. Ich ſpreche ihnen dieſen Dienſt gar nicht ab; wol aber die Herrſchafft über die Liebe, über die Muſik, und über die Natur. Menſchliche Gemüther ſind gleichſam das Papier. Matheſis iſt die Feder. Klänge ſind die Dinte; aber die Natur muß der Schreiber ſeyn. Was nutzet eine ſilberne Trompete, wenns am tüchtigen Trompeter fehlet? der Diamant iſt beſſer als ſeine Einfaſſung. Der Stab Eliſä gielt in ſeiner Abweſenheit nichts: noch Scanderbegs berühmtes Schwerd etwas, ohne ſeinen Arm. Wenn kein Wind wehet, was helffen die aufgezogenen Seegel? die ſchönſte Orgel, ohne Organiſten, dient nur zum hinderlichen Zierrath.

Geſchickte Bildhauer wuſten vorlängſt die äuſerlichen Verhältniſſe menſchlicher Gliedmaſſen ziemlich wohl anzugeben. Das hatten ſie, durch ihre Augen und Hände, aus dem groſſen Buche der Natur abgenommen, denn es ſind ſicht- und fühlbare Dinge. Hernach hat man das bereits bekannte mit Circkeln und Linien etwas genauer abgemeſſen; allein der Urſprung, das Hertz und die Seele menſchlicher Geſchöpffe und Schönheit, ſteckt deswegen nimmermehr in dergleichen mathematiſchen Abmeſſungen; ſondern in derjenigen Krafft, die GOtt in die Natur geleget hat.

Ich habe viele Portraits machen, aber niemahls einen Maasſtab dabey brauchen geſehen. Es giebt unfehlbare innerliche Verhältniſſe, die ſich von groſſen Künſtlern mahlen, aber von niemand meſſen laſſen. Ich meyne, des Menſchen Gemüthsbewegungen, welche ſich in den allerfeinſten Geſichtszügen und geringſten Wendungen der Augen, Muſkeln, Linien ꝛc. unbegreiflicher Weiſe verrathen und verändern. **) Da hört die Mathematik gantz auf, und da fängt die wahre Schönheit erſt recht an. Die Anwendung aller dieſer Gleichniſſe iſt leicht zu machen. Mit einigen derſelben iſt der Zahl- und Meß-Kunſt noch zu viel zugeſtanden. Doch wir wollen großmüthig ſeyn.

Einem jeden laſſen wir indeſſen ſeine Meynung: wem unſere nicht anſtehet, der folge immer einer andern, die er für beſſer hält. Ich will darüber mit niemand ſtreiten; ſondern nur dieſes bewähren: daß ein Componiſt, ohne ſonderliche mathematiſche Künſte, gar wohl fortkommen kann. Ihrer viele, die faſt den Gipfel der Tonkunſt erſtiegen haben, wiſſen wol ſchwerlich alle Theile der Mathematik zu nennen, oder zu verdolmetſchen; geſchweige ein mehrers. Davon liegen die Beiſpiele am hellen Tage. Aber der allerbeſte Mathematicus, als ſolcher, könnte, wenn er was ſetzen wolte, daſſelbe mit der bloſſen Logiſtik unmöglich gut verwerckſtelligen.

Es ſey noch einmahl, und zwar für allemahl, geſagt: Die guten mathematiſchen Verhältniſſe machen nicht alles aus: es iſt ein alter, eigenſinniger Irrthum. Aus ihnen entſpringet gar nicht alle Schönheit in allen Dingen, wenn gleich die Meßkunſt eine leibliche Mutter der äuſſerlichen Verhältniſſe wäre, und ſie in die Welt gebracht hätte; da ſie doch nur eine Bedientin derſelben und ein Werckzeug, ein bloſſes Werckzeug der Königlichen Natur iſt. Die unendliche, unbegreiffliche, unermeßliche Miſchung; die geſcheute und geübte Anwendung; die ungenannte angebohrne und nie zu erlernende Anmuth; das ich weiß nicht was; die innerlichen, natürlichen und moraliſchen Verhältniſſe, ſamt derſelben hertzrührendem Gebrauch, enthalten die wahren Kräffte melodiſcher und harmoniſcher Wirckungen, zur Erregung des empfindlichſten Wohlgefallens.

In der Phyſik oder Naturkunde liegen demnach die erſten, aufrichtigen Gründe der Muſik. Ein Verfechter der Mathematik geſtehet ſelbſt, daß die Tonkunſt aus der Natur gewiſſe Grundſätze herleitet. Der ſich zu dieſen wahren Worten im Druck bekannt hat, wird ſich ihrer leicht erinnern: und ob gleich hier, bey deren Anführung, einige Zwiſchenwörter, Kürtze halber, ausgelaſſen ſind, bleibt doch der Verſtand und das Geſtändniß ohne Abbruch ſo: daß die Tonkunſt aus dem Brunnen der Natur ihr Waſſer ſchöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik. Die Muſik werde nun theoretiſch oder practiſch betrachtet, ſo trifft dieſe Wahrheit beſtändig ein.

In der Mathematik hergegen finden ſich nur einige wenige, mangelhaffte und mühſeelig-entdeckte Elementa, gar keine Fundamenta. Wer ein Buch findet, hat der daſſelbe gemacht? Die Natur iſt gleichſam das Buch ſelbſt; die Matheſis bemühet ſich die Buchſtaben darinn zu erkennen; kann aber noch bis dieſe Stunde nicht weit damit kommen: denn ſie ſind gröſſeſten Theils unleſerlich. Nur die ſogenannte

*) Non è bello quello ch'è bello; mà quello che piace.
Nicht das ſchöne; was gefällt.

**) Das iſts, was den Preis erhält.

**) Evocat in vultus animi conamina pictor. Matthefon.

nannten Experiments, oder Erfahrungs-Versuche, erläutern hier manchen schweren Text, man muß sie aber selbst, und nicht durch andere, anstellen. Ein Rechenmeister, der ohne grosse und lange musikalische Erfahrung von der Tonkunst reden will, ist wie ein Physicus ohne Experiment. Beide urtheilen wie Blinde von der Farbe.

Physica (damit wir sie beschreiben) ist die allgemeine und besondere Haupt-Kenntniß aller und ieder natürlichen Körper, ihrem Wesen, Ursachen und Eigenschafften nach, die sowol auf oder in der Erde und im Meer, als am Firmament befindlich sind, so fern sie nehmlich eine Natur (d. i. eine Krafft etwas zu thun, zu vollbringen, sich zu bewegen, zu ruhen, etwas zu leiden und zu dulden) in sich haben. Mathesis hergegen ist eine Neben- und Hülffs-Kunst, die durch vernünfftige Demonstrationes und bekannte Grund-Lehren *) andere unbekannte Dinge zu erforschen trachtet, und betrifft das Stern-Gucken und Deuten; **) die Uhren; das Rechnen; die Regel Coß; die Dreiecke; das gekünstelte Anschauen entlegener Dinge, mittelst durchsichtiger, Spiegel und Fern-Gläser; das Messen des Klanges und anderer Sachen; Die Grösse der Erdkugel; ***) die Zeitkunde; allerhand Handwercks- und Hebe-Zeuge; Gewichte und Waagen; Bauen und Seefahrt. Nützliche Sachen.

Da sind die Beschreibungen von beeden Wissenschafften, damit sich der teutsche Leser einen klaren Begriff davon machen könne. Wir mögen gewisse, natürliche Kräffte wol einiger maassen zur Mathematik hindringen; aber nimmermehr daraus herholen: so ist dannenhero gar kein Ursprung der Verhältnisse, zumahl der natürlichen, moralischen und rhetorischen, die in der Musik das meiste zu sagen haben; vielweniger ist sie das Hertz und die Seele der Tonkunst, welches sehr lächerlich herauskömmt, und weit ärger ist, als Schwerdt und Waage. Sie ist nur eine unvollkommene Abbildung einiger groben Stücke und handgreiflichen äusserlichen Theile, die erst, und lange vorher, in die Sinne fallen müssen, bevor sie auf das mathematische Papier, als in die dritte Hand kommen.

Wenn die guten Rechenmeister des berühmten Derhams Wercke, und eines neuern ungenannten Spectacle de la nature so fleißig, als den Euclid, lesen wollten, ach! wie bald würden sie über ihre ohnmächtige Demonstrationes erseufftzen, und sich, in tiefester Verwunderung, vor dem Schöpffer, wie Adam und Eva, verkriechen. Er zehlet die Sternen, und nennet sie alle mit Nahmen. Ps. 147, 4. Wer hat solche Dinge erschaffen, und führet ihr Heer bey der Zahl heraus? der sie alle mit Nahmen ruffet. Es. 40, 26.

Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Krafft. Denn GOttes unsichtbares Wesen, das ist, seine ewige Krafft und Gottheit, wird ersehen, so man des wahrnimmt an den Wercken, nehmlich, an der Schöpffung der Welt. †) Sind nachdrückliche und nachdencklich Worte.

Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, GOtt auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle andere Künste, ausser der Theologie und ihrer Tochter der Musik, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Hertzen und Gemüther so starck nicht, noch auf so vielerley Art. Die dazu benöthigte Wissenschafft gründet sich auf die Naturlehre, sättiget sich an ihren mütterlichen Brüsten; ohne allezeit zu wissen, wie es zugehet: und ehret den König, ihren Vater.

Wer solches alles durch mathematische Hülffsmittel allein thun, oder auch nur das bisherige bewundernswürdige, entzückende Bestreben vortrefflicher Meister, durch Zahlen, Circkel und Linien, verbessern kann, dem wollen wir es alle unendlichen Danck wissen. Es stehet aber zu befürchten, daß wir lange genug warten mögen, ehe wir uns dieser Pflicht zu entledigen Gelegenheit finden. Es ist hiemit eben so beschaffen, als mit dem Worte GOttes und der Vernunfft. Die Musik ist über, aber nicht wider die Mathematik. Kann diese was, so gilt sie was. Laßt sehen!

Ich treibe ja, weltkündiger maassen, schon über ein halbes Jahrhundert, die Tonkunst mit grossem Ernst und Eifer, sowol practisch, als theoretisch: mir sind auch, in dieser nicht geringen Zeit, viele gelehrte Mathematici aufgestossen, die, aus ihren alten, logistischen Schrifften, neue, musikalische Wunder zu thun vermeynten; aber sie sind, weiß GOtt! allemahl jämmerlich in den Brunnen gefallen. Hergegen habe ich gantz gewiß offt und vielmahl erlebet, daß kein einziger berühmter Spieler, Sänger, Setzer, nicht nur zu meinen, sondern allen mir innerlichen Zeiten, davon ich gelesen oder gehört habe, auch nur eine einzelne Melodie, die was nutzen sollte, auf den schwachen Grund der Rechen- und Meß-Künste hat erbauen, vielweniger, durch solche untaugliche Mittel, obige allgemeine, löbliche Absicht im geringsten erreichen können; wenn es gleich offt gern gewünschet hätte, und ich mit ihm: weil wir den grossen Vortheil vor jenen hatten, eine starcke Praxin mit diesen Beschaulichkeiten zu verbinden. Was ins künfftige noch geschehen wird, muß man erwarten.

Dieses

*) Der Unterwurff oder das Fundament aller mathematischen Künste bestehet demnach unstreitig in bekannten Grund-lehren: wie können sie denn einen zureichenden Grund für andre abgeben, weil sie dessen ja selbst bedürffen, und von andern empfangen? Die bekannten Gründe sind es ja, darauf die unbekannten sollen erbauet werden. Daher muß schon ein zureichender Grund vorhanden seyn, ehe sich die Mathematik melden darff.

**) Das betriegerische Wahrsagen und Gottesläſterliche Wettermachen werden auch wol Stücke von Hertzen und von der Seele der Musik seyn: denn sie sind Stücke der Mathematik. Saubere Bielein!

***) Die Beschreibung der Erdkugel (Geographie) ist dreyerley: physicalisch, historisch und denn erst mathematisch. Die erste handelt von der Erdkugel Natur, Theilen und Eigenschafften, und untersucht die Ursachen derselben; die andre gehet durch alle Reiche, Länder, Städte, Meere ꝛc. lehret ihre Nahmen, Lage, Eintheilung und Merckwürdigkeiten; die dritte nur hat mit der Grösse, Gestalt und Ausmessung dieser Kugel zu thun, und betrachtet sie zugleich als einen Planeten. Dieses Beyspiel zeiget an, daß die Naturkunde und historische Wissenschafften auch hiebey das meiste ausmachen, wovon man leicht auf die übrigen Theile der Mathematik schliessen kann.

†) Rom. I, 20.

Digitized by Google

Dieſes ſind und bleiben demnach meine erſten und letzten Gedancken von der Sache. Man zwacke mich und meine Schrifften nur deswegen nicht ferner ſo unbillig an. Ich bitte ſehr darum. Wenn es nicht Hertz und Seele beträffe, hätte ich gerne ſchweigen wollen. Denn es iſt ſchon genug im dritten *) Orcheſter davon gehandelt worden. Aber Hertz und Seele, wenn ſie fälſchlich angegeben werden, erfordern gewislich, daß man ſich ihrer rechtſchaffen annehme. Ich werde jedoch ferner keine Sylbe mehr disfalls ſchreiben; ſondern hiemit jedem ſeine Wahl laſſen. Wehle, muſikaliſche Welt, wehle, was dir wohlgefällt.

VII.

Von der Melodie und Harmonie.

Daß die Melodie aus der Harmonie entſpringen ſoll, iſt ein falſcher, verführiſcher und ſchädlicher Satz, welcher wohl der Mühe werth war, daß er wiederlegt wurde: denn nicht nur einer der berühmteſten Tonlehrer in Franckreich, ſamt ſeinen ſeſſiſchen Anbetern, (die leider! itzund an der Regierung ſind) iſt damit auf das äuſerſte eingenommen, und hat ihn öffentlich im Druck vertheidigen wollen; ſondern auch ein gar groſſer Mann bey uns, der mich für einen gewaltigen Sprecher hält, **) hänget ihm dergeſtalt an, daß er, meines Wiſſens, noch durch keine vernünfftige Vorſtellung auf andere Gedancken zu bringen ſtehet. Viele Leute lieben das Noli vinci; und dencken doch anders.

Solch Vorgeben aber verleitet die angehende Componiſten, für die man mehr, als für die Meiſter, ſorgen muß. Jene werden nehmlich dadurch gerne und willig dahin gebracht, daß ſie die alte Motetten-Regel: Harmonia eſt Domina, (d. i. die Vollſtimmigkeit muß herrſchen) wieder aufwärmen, und alſobald mit vielen Stimmen darauf losarbeiten, ehe ſie noch wiſſen, oder einmahl wiſſen wollen, was eine gute Melodie mit einer einzigen Stimme ſey, und worin ſie beſtehe.

Ach! ihr lieben Leute! es haben weder die allerſchlechteſten Muſikanten, die wider der Minerva Willen componiren wollen, noch auch die beſten Contrapunctiſten, als ſolche, ſo viel gelernet, daß ſie erſt die Haupt-Melodie (deren ſie keine verlangen noch brauchen) herſetzen, ***) und denn die Harmonie dazu machen ſolten; ſie ſchmieren vielmehr, abſonderlich in Kirchen-Sachen, ihren Harmoniſchen Kleiſter fein dick und ſtarck auf das elende Gewebe, und bekümmern ſich gantz und gar um keinen feinen ebenen Faden, um keine rechte Melodie, die ſie niemahls ſuchen, und auch daher niemahls finden: ſie kennen das Ding nicht. Was wollten ſie doch ſuchen? was wollten ſie doch finden?

Es ſind inzwiſchen wahrlich! keine kleine Geiſter allein dadurch widerleget worden, daß wie im Kern behauptet, die Melodie komme aus der Melodie her. Geringe Notenklecker ſind hiedurch nicht hochmüthig worden; groſſe Lichter ſinds, von ſelbſten hochmüthig genug, ſo gar, daß ſie keines Zuſatzes fähig, und bey deren Putzung auch der beſte ſeine Zeit nicht übel anwenden kann, wenn er Gelegenheit und Kräffte dazu hat.

VIII.

Von den Eigenſchafften der Melodie.

Wegen meiner Abtheilung muſikaliſcher Schreibarten bringe ich, in folgenden Wercke, zu deren Vertheidigung, im zehnten Hauptſtück des erſten Theils §. 6-33. etwas ausführliches, doch unmaßgebliches an. Aber von den Eigenſchafften einer guten Melodie, und von ihrem Unterſchiede, will ich hier ein Paar Worte ſagen, weil man ſie in eine Brühe zu werffen ſuchet.

Ich wende gegen ſolche Vermiſchung folgendes ein: 1) daß zum deutlichen weit mehr, als zum leichten gehöret. Alles leichte fällt nicht gleich deutlich in die Sinne. Eine Sache kann an ſich ſelbſt leicht, und der Vortrag doch, unnöthiger Weiſe, undeutlich ſeyn. Leicht iſt eine Rede, ſo lange ſie keine ſchwere Figuren, Wörter, Räthſel und Zweideutigkeiten hat; fehlt es aber auch nur bloß an Ein- und Abſchnitten, am gewiſſen Augenmerck, an der rechten Ordnung (andrer wichtigern Umſtände zu geſchweigen) ſo iſt ſie gleich undeutlich. Ein Menuet iſt eine leichte Melodie; ſie kann aber, nur durch die einzige Hindanſetzung oder Verwirrung der Klangfüſſe, undeutlich genug werden. Daher ſind dieſe Eigenſchafften ſehr verſchieden.

Wenn ferner 2) in einem Antrage nichts vorhergehet oder nachfolget, das mit demſelben zierlich verknüpffet iſt, ſo kann er nicht flieſſend, ob wol leicht und deutlich, heiſſen. Seneca, Salomon, Sirach beweiſen es gnugſam mit ihrem Sprechihyl.

Die Lieblichkeit endlich, als die vierte Eigenſchafft einer guten Melodie, hat 3) gantz was eignes und abſonderliches vor den übrigen dreien. Tauſend Dinge können leicht, deutlich, flieſſend, und doch

*) Man leſe doch den gantzen erſten Theil des dritten Orcheſters mit neuer Andacht durch:

ſunt certa *piacula* quae te
TER PURE lecto poterunt recreare libello. HOR. *L. I. Ep. I.*

**) Es geſchiehet mir hiemit gar zu groſſe Ehre, wenn ich betrachte was Matth. VII, 29. ſtehet.

***) Auf das Herſetzen kömmts auch nicht an; es läſt ſich allemahl die Ordnung nicht halten. Offt muß ja eine untere oder Mittelſtimme erſt hergeſetzet werden, und nicht die obere oder Haupt-Stimme, zumahl, wenn eine gewiſſe Abſicht dabey vermacht iſt. Selbſt die Haupt-Melodie muß ſich nicht ſelten unterbrechen, vertheilen und verwechſeln laſſen: kann alſo nicht immer ſo, wie der Hut auf den Kopff, hergeſetzet werden. Sagen und Thun iſt ſehr unterſchieden. Ich bringe allzeit aufs letzte, indem ich gewohnt bin, mehr zu thun, als zu ſagen. Mancher ſetzt wohl eine vermeynte Haupt-Melodie zuerſt her, und macht doch nichts aus derſelben, weil ihm die Harmoniſche Künſteley zu ſehr im Gehirne ſpielet. Die Fälle ſind mancherley. Erfahrung und Lehre ſie unterſcheiden.

Digitized by Google

doch nicht angenehm oder lieblich ſeyn. Z. E. Was iſt leichter, als in die Octav zu fallen, und darin, auch wohl gar in der Quint, mit der Gemeine fortzuſingen? Was iſt deutlicher, als Stufenweiſe zu verfahren? Was iſt flieſſender, als die Wiederholung? Doch dennoch iſt jener Fall nicht lieblich, auch auſſer dem Choral nicht, ob er gleich, den Umſtänden nach, ein Ding deutlich ausdrucken kann. Die Grade, ohne Abwechſelung, werden unangenehm, und die öffters Wiederholung bringt Eckel. Alles dieſes iſt nicht lieblich, ob gleich leicht, deutlich und flieſſend.

IX.

Von Perioden.

Wir ſind völlig überzeuget, daß Demoſthenes und Cicero durch gantz was anders, als durch ihre bisweilen gar zu lange Perioden, zu derjenigen Ehre gelanget ſind, darin ſie ſtehen. Meine Abſicht aber, bey der verlangten Kürtze, gehet im Bern eigentlich auf die Klangreden, und auf die dazu beſtimmten Worte. Man hat noch nie gehöret, daß oberwehnte Redner der Muſik insbeſondere obgelegen haben. Daher halte ich unmaasgeblich, in dieſem Stücke, mehr von des Quintilans, Iſidors und Puteans Vorſchrifften, weil dieſe drey Spanier, *) bekanntermaaſſen ſonderbare Muſikverſtändige Scribenten und Redner geweſen ſind, als von der dreiſachen Athemholung jener groſſen Männer in einem Periodo: mit deſſen Länge ſie uns doch ja keine Regel, keine Kunſt-Schnur, ſo wie gleichwol die andern drey mit ihrer Kürtze, haben geben wollen.

Wenn endlich die Verfaſſer ſolcher Lufftloſen Sätze, die zum Singen beſtimmet ſind, auch alle, wie Demoſthenes und Cicero, in den übrigen Stücken beſchaffen wären, ſo könnte man ihnen einen unmäßigen Periodum noch ehender zu gute halten. Gemeiniglich aber leidet der Verſtand, bey ungemeiner Länge eines Satzes, eben ſowol ſein Theil, als das Gehör; es mögen Inſtrumente oder Menſchenſtimmen dazu gebraucht werden. Den erſtern ſiehet man vieles nach, das bey den andern ſo leer nicht hingehen kann. Aber Gunſt iſt kein Geſetz.

X.

Vom Worte Aria.

Diejenigen Sprach-Weiſen, welche nicht glauben, noch für wahrſcheinlich halten wollen, daß Aria von Aër herkomme, werden dienſtlich gebeten, uns mit ehiſtem eine beſſere Ableitung des Wortes mitzutheilen; oder ſolange, ohne Wiederſpruch, mit der unſrigen fürlieb und willen zu nehmen. So viel ſtehet feſt, daß Aria ein Welſches Wort iſt, welches beydes Lufft und Lied bedeutet. Was will man mehr?

Eben ſolche Beſchaffenheit hat es auch mit dem Franzöſiſchen Worte, *Air*, welches noch dazu einen dritten Begriff enthält: und zwar ſo geſchicket ſolches in beyden Sprachen ohne einige Verſetzung der Buchſtaben, und ohne Mühe. Aber es gibt Leute, die immer Schwierigkeiten ſuchen, und nichts gut heiſſen, als was weit hergeholet iſt. Aller Geſang und Klang iſt eine Wirckung der bewegten Lufft. Causa pro effectu iſt, als eine Metonymia, bekannt genug, oder ſollte es doch ſeyn.

Quid immerentes hoſpites vexas? - - HOR. L. V. Ode 6.

XI.

Von Recitativ-Regeln.

Bey meiner neunten und zehnten Regel des Recitativs im Bern, (die auch herhalten müſſen) rede ich gar nicht von der verdorbnen, unnatürlichen Schreibart, deren ſich einige Sonderlinge, die nur von unerfahrnen gerühmet werden, heutiges Tages auf das abgeſchmackteſte bedienen. Ich ſtelle den Styl des Recitativs nicht vor, wie er insgemein, ſowol im Ausſchweiffe, als im Mangel, beſchaffen iſt, ſondern wie er billig ſeyn ſollte.

Die Vorrede meines ſogenannten **Blutrünſtigen Ketzer-Treters** (eines Paßions-Oratorii) enthält im 19. §. folgende Worte. „Im Recitativ, mit welchen etliche melorhapſae ſchändlich und lä„ſterlich verfahren, habe mir etwas mehr, als gemeine Mühe gegeben. Und halte gänzlich dafür, daß „es dieſer Styl vor andern wohl verdiene, auch vielmehr Kunſt und Geſchicklichkeit erfordert werde, einen „einzigen recit. noch ſeine Affecten und Einſchnitten, wohl zu ſetzen, auch NB. wohl zu ſingen, als zehn Arien, „nach dem gemeinen Gebrauch, zu machen und herauszubringen.“

Unter der eingeführten Schreib-Art des Recitativs, verſtehe ich alſo im Bern nichts anders, als die Clauſuln, die bekannten Clauſuln, ſie mögen ſich bey Künſteleien, oder in guten, natürlichen Sätzen befinden. Der gebräuchlichſten werden etwa 4. oder 5. ſeyn; wiewol man auch hierinn etwas neues und ein mehrers, doch ohne Zwang, anbringen kann.

Und wenn ich hinzuthue, daß die Veränderung und Abwechſelung in den Gängen, Schlüſſen und Tonarten ſo geſucht werden müſſe, als käme ſie von ungefehr, wird eben damit, auch ſonſt an vielen an-

*) Ich rechne den Erpe Putean in ſo weit mit unter die Spanier, weil er im Spaniſchen Geldern zu Venlo gebohren, und auch Königl. Spaniſcher Geſchichtſchreiber geweſen iſt. Er hat ein Buch von der Muſik geſchrieben, welches 1599. Pallas modulata, 1602. aber Muſathena hieß, von dem eins und anders zu erinnern wäre, wenns der Raum litte. Iſidor von Carthagena, Biſchof zu Sevillen, hat in ſeinen Originibus Lib. 3. neun Haupt-Stücke von dieſer Wiſſenſchaft eingeſchaltet. Und M. Fab. Quintilian von Calaforra handelt Lib. I. c. 17. Inſtitut. orat. von der Muſik. Mich deucht, das gibt ihnen dieſfalls ein groſſes Gewicht vor andern.

Digitized by Google

dern Orten, mein groſſer Abſcheu vor allen Nageneuen, gezwungenen, ungewöhnlichen und dabey offt ſehr närriſchen Diſparaten, Ausſchweiffungen und Ungereimtheiten gnugſam an den Tag geleget, daß nicht nöthig geweſen wäre, mir deswegen die geringſte, geſchweige öffentliche, gedruckte Vorſtellung zu thun.

Es kann auch niemand auf dergleichen Gedancken gerathen, als einer, der mich nicht recht verſtehet. Aber der ſollte denn zuvor eine Erläuterung einholen. Das wäre honnette. Wenn ichs anders meynte, wie ichs hier auslege, ſo würden die zwo obbeſagte Regeln, durch die im Bern vorherzehende dritte und vierte nicht nur ſehr geringe, (wie es heißt) ſondern gantz und gar nichts nutz ſeyn. Sie ſind aber, mit Erlaubniß, nicht geringe, wenn man ſie ohne Geringachtung anſiehet.

XII.

Von Einrichtung der Cantaten.

Ich wollte eine ziemliche Anzahl Cantaten, ſehr guter Art und Wirckung, aufbringen, (wenns der Mühe lohnte) die mit einem Recitativ ſchlieſſen, und eben deswegen einen mercklichern Eindruck, als ſonſt, in den Gemüthern der Zuhörer, auch ſelbſt dem Verſtande ſehr viel zum Nachdencken hinterlaſſen. Beſagter Eindruck hat mit demjenigen keine geringe Verwandſchafft, der am Ende einer gemeinen Rede, ex abrupto, zu entſtehen pflegt. Der es wiederſpricht, muß ſehr wenige Erfahrung von dergleichen Dingen beſitzen.

In einer auserleſenen Sammlung der beſten Cantaten-Stücke, die ehemahls einer Hochgräfl. Perſon zum beſondern Vergnügen gedienet, treffe ich den Augenblick, unter ſechs, ſchon zwo Cantaten an, die mit einem Recitativ endigen. Ich will die Einrichtung derſelben zur Probe herſetzen.

I. LA CERCATA.

Rec. Aurora, dove ſei? Idolo del mio core. &c.
Aria. Se compare nel Cielo l' Aurora,
Della notte s'enfugge l' Horror. &c.
Rec. Aurora, dove ſei?

II. LA LONTANANZA.

Rec. Nel bel volto gradiro. &c.
Aria. Sù, Pupille, ſù, ſù!
Deh! volgete il guardo a me. &c.
Rec. Mà, miſero, a chi parlo. &c.
Aria. Sei lontana, e ſei preſente,
Filli bella, nel mio cor. &c.
Rec. Goditi dunque, - - -
Mentre io, per ritrovar al Sen la Pace,
Stempro la Cetra, e la mia lingua tace.

Unſer unvergleichlicher Herr Brockes hat in ſeinem irrdiſchen Vergnügen eine Cantate, der Käfer genannt, welche mit einem Recitativ anhebt, mit einer Aria vermittelt, und wieder mit einem Recitativ beſchloſſen wird. Man könnte, wenns der Raum litte, und die Sachen alle gedruckt wären, noch viele beibringen, die eben alſo eingerichtet, und von groſſem Nachdruck ſind.

Aber, haben wir nicht gantze Opern, ſchöne Wercke, die ſich mit einem Recitativ endigen? Wer wollte denn ſolches in Cantaten verbieten? Wer wollte einen ſolchen ungültigen Machtſpruch thun: Eine Cantata muß niemahls mit einem Recitativ aufhören! Zum Exempel will ich nur des Singſpieles Nero gedencken, welches vor 16 Jahren hier in Hamburg aufgeführet worden, und eines der beſten iſt, auch in jedermanns Händen ſeyn kann, weil es gedruckt worden.

Agrippina wird daſelbſt in dem letzten Auftritt auf ihres Sohns Befehl ermordet, und redet vorher rührende Worte, die ſich ſo anheben:

*) Da ſteh ich nun, und ſeh' ein gresliches Geſicht,
Das meine Parce hat auf mich allein gericht.
Ihr Hencker, kommt, ich fürcht' euch nicht, ꝛc.

Der Schluß iſt endlich dieſer:

Ach! Nero, möchte meine Todes-Pein
Die letzte Probe nur von deinen Laſtern ſeyn! (damit fiel die Decke.)

Über ein ſolches Ende wurden die Zuhörer beſtürtzt; einer ſahe den andern verwundernd an; und jedes ging tiefſinnig davon, wie es in Trauerſpielen ſeyn ſoll. Es wäre gut, wenn die Richter, welche dergleichen, etwas ſeltene und ſonderbare, Schönheiten für Fehler ausſchreien, ſich erſt ein wenig beſſer, ich will nicht ſagen im Corneille, ſondern nur, von Cariſſimi und Ceſti an bis auf Marcello, in den beſten Welſchen Sing-Gedichten umſähen, ehe ſie ſolche praecluſa ergehen lieſſen.

Die

*) Dieſer Satz würde zwar accompagnirt, allein deswegen iſt und bleibt er doch ein Recitativ. Hiebey fällt mir die dreifache Bedeutung des Worts Accompagnement ein. Die erſte iſt allgemein, wenn nehmlich Singeſtimmen von allerhand Inſtrumenten, in allerhand Arien und Melodien, auf gebrochne und unterbrochene, abwechſelnde Art, begleitet werden. Die zweite iſt ſonderbarer, doch am üblichſten, und gehet allein auf den General-Baß. Die dritte aber iſt am allerſonderlichſten, und zeiget einen Recitativ an, welchen lauter Geigen, mit lang auszuhaltenden oder gezogenen Noten und Accorden, ohne Unterbrechung, gantz ſanffte und gleichſam nur ſäuſelnd begleiten. Dieſe letzte Bedeutung iſt von groſſem Gebrauch, und noch von niemand, mit gehörigem Unterſchiede, berühret, vielweniger erkläret worden. Es hat verſchiedene Gattungen, die ſich, ohne Exempel, nicht wohl beſchreiben laſſen.

Die allererſten Cantaten, mit dem heutiges Tages üblichen Recitativ, hat der berühmte Capellmeiſter am Teutſchen Collegio zu Rom, Giacomo Cariſſimi ums Jahr 1650. geſetzt; und zwar NB. nur geiſtlichen Inhalts. Es findet ſich unter denſelben eine vom jüngſten Gerichte, die mit dem Recitativ: Suonerà l'ultima Tromba &c. anfängt, und auch mit dergleichen Satze ſchlieſſet.

Ceſti iſt des Cariſſimi Schüler geweſen: der hat die Cantaten (wie geſagt wird) gleichſam entheiliget, ſie zu weltlichen Sachen angewandt, und auf den Schauplatz gebracht, ſo, daß zu ſeiner Zeit die Römiſchen Opern faſt aus lauter Cantaten, ohne Inſtrumente, beſtanden. Wie es denn die unſrigen auch thun; doch das unendliche Geigen und Blaſen dabey zulaſſen.

Wer will nun die Auftritte zehlen, die ſich, als Cantaten, mit Recitativen endiaen? Ceſti hat, unter ſehr vielen andern, auch eine beſonders ſchöne Cantate geſetzet, die ſich mit den Recitativ-Worten anhebt: O cara Libertà, chi mi ti toglie? &c. Sie ſchlieſt, wo mir recht, auch mit einem Recitativ.

Dieſe Nachricht iſt meiſtens aus einem Briefe des berühmten Capellmeiſters, Johann Valentin Meder, genommen, den derſelbe aus Riga am 21. May 1708. geſchrieben hat. Ich werde in meiner Muſikaliſchen Ehrenpforte, *) daran nunmehr, unter GOttes Beiſtand, bey ſeltnen müßigen Stunden, gearbeitet wird, ein mehres von dieſer Materie, unter dem Namen Meder, anführen.

XIII.

Nativität dieſes Buchs.

Siehe! die unerbetene Vorurtheile erſtrecken ſich ſo gar über zukünftige Dinge. Das vorhabende Prognoſticon, welches zum zweiten Stück der Mathematik gehöret, lautet ſo: Es ſey kein Zweifel, der vollkommene Capellmeiſter werde alle meine muſikaliſche Gelehrſamkeit in ſich faſſen.

Mein lieber Leſer, was ich in folgendem Werke vortrage, iſt (auf das bescheidenſte zu ſagen) nur ein Verſuch, wie der Titel ſolches ergiebt, darinn ich lange nicht alles beigebracht habe, was mir etwa noch von muſikaliſcher Einſicht beiwohnen, oder aufſtoſſen möchte. Es ſtehet immer noch ein Spies hinter der Thür. **) Seit dem 7. Jul. 1738. da ich das Werck zum Druck geliefert habe, ſind mir ſehr viele Dinge eingefallen, die der Einſchaltung wohl werth geweſen wären.

Ja, ich dürfte ſchier ſagen: weil man doch täglich mehr lernet und erfährt, zehen dergleichen Bände, wie dieſer Band, würden zur völligen Ausführung ſeines Inhalts nicht gnug ſeyn. Die Sache wird hier gar nicht ungebührlich vergröſſert. Wer nur gegenwärtigen Verſuch mit Aufmerckſamkeit durchgehet, muß der Wahrheit leicht Raum geben. Das vermuthliche Ende meiner muſikaliſchen Beſtrebungen dieſer Art dürffte ſich hier finden; aber man hat ſie auch von andrer Art, und die dazu erforderte Gelehrſamkeit läſt ſich in keine Schrancken faſſen, ſondern führet das plus ultra zur beſtändigen Löſung.

Wollte ich nur bloß alle Gattungen der Melodien, auf die Art der Menuet, Exempels-Weiſe zergliedern, wie ich wohl Vorhabens geweſen bin, und gerne gethan hätte; welchen ſtarcken Zuwachs würde dieſer einzige Artickel nicht zu wege gebracht haben? Man ſchlieſſe alſo von den übrigen, und urtheile nicht zu ſpötiſch. Bisher verfahre ich nur noch defenſive. Ich kann aber auch von mich ſtoſſen, wenn ich will.

XIV.

Von den ſechs Redetheilen.

Marcello hat freilich, bey Verfertigung der im Bern aus ihm angeführten Aria, ſo wenig, als bey ſeinen andern Wercken, wol ſchwerlich an die 6 Theile einer Rede gedacht, von welchen man doch geſtehet, daß ich gar wahrſcheinlich ***) gezeiget habe, wie ſie in der Melodie vorhanden ſeyn müſſen. Das iſt genug. Gewiegte Meiſter verfahren ordentlich, wenn ſie gleich nicht daran gedencken. Man kanns im täglichen Schreiben und Leſen wahrnehmen, da niemand auf das Buchſtabiren ſinnet.

Aber es folget daher keinesweges, daß Lernende ſothane Anzeige und ihre Erläuterung ſogleich für verwerflich anſehen mögen, und keinen Vortheil daraus ziehen können. Dahin gehet die vornehmſte Abſicht, wenn die erreichet wird, ſo iſt es gut. Wir gehen auf unſern Wegen ordentlich, und thun abgemeſſene Schritte, ohne unſre Gedancken darauf zu richten. Es geſchehe nun mit, oder ohne Bedacht; ſo iſts gut, wenn wir dadurch nur an Ort und Stelle kommen, wo wir zu ſeyn verlangen.

Wider den Zwang in dieſem Stücke iſt der fünffte Abſatz des ſiebenden Hauptſtücks im Bern, dermaaſſen ausdrücklich und eigentlich gerichtet, daß es gewißlich eine groſſe Pedanterey ſeyn würde, wenn einer die angeführten Theile alle, und in eben der Ordnung, bey jeder Melodie ängſtiglich ſuchen und anbringen wolte. Das iſt gar die Meynung nicht. Wir ſind weit davon entfernet.

Aber, mit Erlaubnis, ich habe doch gleichwol auch nicht (wie man mich ferner beſchuldiget) einen und denſelben Satz ſolchergeſtalt zum Eingange, zur Erzehlung, und zum Vortrage gebraucht, daß eine und dieſelbe Sache

*) Bey Gelegenheit eines Spöttters, der die Muſikos des Kaiſers Maximillians I. mit den Erbſchwämmen oder Pfifferlingen vergliche, die von einem einzigen Regen hervorſchieſſen, gedencket der gelehrte Herr von Seelen, in ſeinem Principe Muſico p. 14. daß jener Spieshammer ein Verzeichnis der ihm bekannten Kaiſerl. Hofmuſikanten hätte ſchreiben wollen, wenn er ſich nicht vor der Gröſſe des Wercks geſcheuet hätte. Dabey ſtehet dieſe Rand-Gloſſe: non metuit vaſtirastem operis Cl. Matthesonius, qui parat *Vitas Muſurgorum*, at non omnium, ſed fakrem maxime illuſtrium. Vor 24. Jahren habe ich hiebey ein NB. gemacht, und alles wohl verſtanden. Geborgt iſt nicht geſchenckt. Ich bin wirklich darüber, mein Wort zu halten, und dasjenige in Ordnung zu bringen, was ich geſammlet habe, und hiezu dienlich ſeyn kann.

**) Non ceſſavi neque ceſſo libros ſcribere. ANON.

***) Gleich darauf heißt es: meine bisfalls gegebene Erläuterungen der Marcelliſchen Arie wären nicht wahrſcheinlich. Ich will aber alſofort beweiſen, daß, was ich gar wahrſcheinlich gezeiget, auch gar wahrſcheinlich erläutert habe.

Digitized by Google

Sache einerley Art und Weise behalten hat. Denn erstlich sind die angefochtenen Sätze wie weich und hart unterschieden; zum andern geben ihnen die Versetzung und der Wiederschlag eine ganz fremde Gestalt. Hoch und tief ist nicht einerley. Das läst sich nach einer gemeinen Rede, wo dergleichen Dinge keine Statt finden, nicht beurtheilen.

Die Mittel und Wege der Ausführung und Anwendung sind in der Rhetorik lange so verschiedentlich und abwechselnd nicht anzutreffen, als in der Musik, wo man sie viel öfterer verändern kann, obgleich das Thema gewisser massen dasselbe zu bleiben scheinet. Eine Klangrede hat vor einer andern viele Freyheit voraus, und günstigere Umstände: daher bey einer Melodie der Eingang, die Erzehlung und der Vortrag gar gerne etwas ähnliches haben mögen, wenn sie nur durch die Tonarten, Erhöhung, Erniedrigung und andre dergleichen merckliche Abweichen, (davon die gewöhnliche Redekunst nichts weiß,) von einander unterschieden sind.

Ich gestehe selbst, im Bern, daß die Erzehlung in unsrer Aria dem Eingange derselben fast gleichlautend sey; doch befindet sich jene im höhern Ton, und mit untergelegten, deutlichen Worten versehen, welche bis an eine Cadentz zum völligen Verstande hinausgeführet werden: das hat ja der Eingang nicht gethan; er wird gespielet, die Erzehlung wird gesungen; jenes im Baß, dieß im Sopran; ehermahl ein doppelter Unterscheid: er, der Eingang, ist im Ton, in den Worten, in der Ausführung, in den Werckzeugen und Stimmen von der Erzehlung, auf fünffache Art, unterschieden, und also gar nicht einer und derselbe Satz, gar nicht eine und dieselbe Sache. Aehnlich ist ja nicht einerley. Auch wenn zween ein Ding thun, ist es eben so wenig einerley.

Der eigentliche Vortrag, welcher auf die Erzehlung folget, ist noch mehr von dieser, und vom Eingange, unterschieden, indem er eine ganz neue Krafft durch die empfindliche Versetzung, nicht allein aus der Tiefe in die Höhe, sondern aus einem weichen in einen harten Ton *) gewinnet, und dazu im Baß allein geschiehet; ungeachtet das Thema immer beibehalten wird. Denn ein solcher Hauptsatz ist hier gleichsam der Text oder die Materie zur Melodie; er ist der einzige Unterwurff, davon man auch in einer gemeinen Rede, nach ihrer Art, nicht leicht weit abzugehen pfleget. Ich frage nur: ob in einer Fuge (die doch eingeschränckter ist, als eine Aria) der Führer und sein Gefährte deswegen eine und dieselbe Sache sind, weil sich ihr Thema, dem Ansehen nach, nicht verändert? Einem Nachdenckenden kann das schon genug seyn.

Man möchte vielleicht mit bessrem Rechte sagen: der Schluß sey mit dem Eingange gäntzlich einerley. Denn das ist wircklich wahr. Da findet sich eine und dieselbe Sache, ein und derselbe Satz in einer und derselben Stimme. Aber, wie denn? Mich es nicht David im achten und 103ten Psalm eben so? und gibt es nicht Leute, welche des Königlichen Dichters Wohlredenheit der Demosthenischen und Ciceronischen weit vorziehen, wenn sie absonderlich auf des Propheten musikalische Gaben ihre Augen richten?

XV.

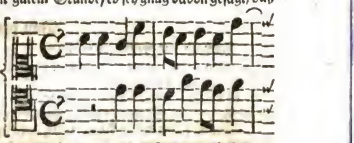
(Mit Urlaub zu sagen)

Vom Mi und Fa in Fugen.

Warum endlich in dem Hauptstücke von Fugen, welches im Bern das achte und letzte ist, kein grosses Wesen vom verweseten Mi, Fa, gemacht worden, das können die guten Leute nicht errathen. Es müssen ihnen also die Ursachen mit wenigen angezeiget werden. Da sind sie!

Erstlich habe ich vermeynet, und vermeyne es noch mit gutem Grunde, es sey gnug davon gesagt, daß man alle Intervalle, bey dem Wiederschlage, so gleich und ähnlich machen müsse, als nur immer möglich ist. Was ist das anders, als daß das Mi dem Fa antworten soll, wo sichs thun läst? Denn sehr offt gehet es nicht an.

1. Exempel



Zum andern schreibe ich ausdrücklich, daß, wenn ja irgend ein Intervall vertauschet werden soll und muß, man wohl zusehe, daß es keinen halben Ton treffe, (verstehe im Diatonischen Geschlechte,) weil solcher am empfindlichsten ins Gehör fällt. Da ist nicht nur die bekannte, sondern auch die bisher unbekannte Lehre vom Mi Fa vorgetragen, nemlich warum? Kein Solmisator hat noch diese Ursache berühret. Und also kann es auch hier heissen. Es nimmt uns Wunder, daß man nicht schon lange darnach gefraget.

Drittens wiederhole ich noch zum Uberfluß, daß die Vertauschung eines grossen Intervalls lange so mercklich nicht ist, als eines kleinen. Weil nun das Mi Fa in besagtem Geschlechte das kleinste ist, so zielen meine Worte am meisten darauf, ob ich gleich den unnützen Plunder, eben auch darum nicht gern nennen mag, weil er so bekannt, als unnütz ist; weil die vermeinte Lehre davon, im zweiten Theil des Orchesters p. 211. wegen der Fugen, ihre Abfertigung bekommen hat; und weil ich diese Todten vor 22 Jahren schon ins Finstre geleget habe, l. c. p. 375. Cum mortuis non nisi larvæ luctantur, mit den Todten kämpffen nur Gespenster. PLIN. Eine Tabelle, die in diesem Wercke vorkömmt, wird hoffentlich hierüber, nemlich über die Materie vom Wiederschlage in Fugen, als die schwerste, mehr Erläuterung geben.

XVI.

Erwegung bisheriger Vorwürffe.

Ob sich nun der Ausspruch hieher schickt: daß man von dem, was berühmte Leute sagen, just das Gegentheil

*) Wenn es dahin kommen sollte, daß grosse und kleine Terzien, weiche und harte Tonarten für eine und dieselbe Sache gehalten würden, wo bliebe denn die in der Natur gegründete Regel: Daß grosse Intervalle die Lebensgeister erweitern; kleine hingegen dieselbe zusammenziehen? Das sind ja wider einander lauffende Dinge, und können nimmermehr einerley seyn

gentheil vertheidigen müsse, wenn man sich berühmt machen will, das weiß ich so eben nicht. Terentz sagte sonst: his nunc præmium est qui recta prava faciunt. *Phorm.* Act. V. sc. 2. v. 6. So viel aber weiß ich noch wol, daß mein Zweck von je her gewesen, der Harmonie mit allen Kräfften aufzuhelffen: nicht nur durch fleißiges recommandiren der Mathematik, wovon sogleich im Anfange des Berns *) p. 2. §. 5. p. 10. §§. 30. 31. &c. merckwürdige Worte zu finden sind; sondern vornemlich und vielmehr durch solche Lehren und Erfindungen, womit jungen Leuten, in ihrem musikalischen Bestreben, gedienet seyn möchte. Es stehet gleichwol zu besorgen, daß die Mathematik hiebey einen Blossen schlagen werde, so fleißig ich ihr auch das Wort rede.

Dem ungeachtet werden wir doch in solcher Absicht getrost fortfahren, und die Hände nicht sincken lassen, oder in den Schooß legen; falls es GOtt und wichtigere Geschäffte nur vergönnen. Ruhm und Gewinn, deren ich so viel habe, als mir dienet, sind mir nicht ans Hertz gewachsen; aber das gemeine Beste, auf mehr, als bloß musikalische Art. Daher kann ich endlich wol von gelehrten Leuten, die es mir zuvorthun, Widerspruch vertragen, wenn derselbe uns allen zum Nutzen gereicht; und werde mich mit aller Bescheidenheit, selbst gegen die Unbescheidenen, einmahl für allemahl verantworten, wo es nöthig ist. Lob verlange ich wahrhafftig nicht; aber auch keine unnöthige Anwackung und Aufsetzung.

Ein einziger Wunsch und Wille begläckt doch nicht iedermann. Mir ist es eine Freude, eine grosse Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe, da sich andere geschickte Männer bemühen, (absonderlich der ruhmwürdige critische Musicus, in seinem dreißigsten Stücke, welches ich für eine wohlausgearbeitete Copey meiner Original-Gedancken erkenne,) mit mir an einem Joche zu ziehen, an welchem sie mich nun so lange gantz allein, wie Kinder in ihren Banden mit unbarmhertzigen Augen haben zappeln gesehen.

Jeder trage denn das seine fernerhin treulich und unpartheyisch bey, mit Behutsamkeit, nach seinem Maas. Nur laß keinen verhaften Streit, keinen anzüglichen, spitzigen Federzwist unter uns einschleichen. Auch kein storrisches Verschweigen und angestelltes Vorbeygehen solcher, die uns vorgearbeitet, und aus deren Brunnen, wir geschöpffet haben. Die Danckbarkeit erfordert ein anders. Es gehet anders ohne Verdruß nicht ab, und auf die zwote oder dritte Hand kommts bald herum. Man muß einem ieden das Seinige geben, und Recht wiederfahren lassen. Gar zu viele Emulation verletzet. Vereinigte Kräffte sind die stärcksten.

> Nolite finere per vos artem musicam
> Recidere ad paucos. Facite ut vestra auctoritas
> Mea auctoritati fautrix adjutrixque sit. TER. *Hecyr. Prol. v. 46.*

Mich dünckt, (wenn nur mein Rath Platz finde) wir dürfften unser Ziel ehender, und mit mehr Vergnügen treffen, wenn man sich unter der Hand ein wenig besser verstünde, nicht auf alle Kleinigkeiten vergeblich hackte, sondern über gewisse bedencklich scheinende Dinge, wenn sie von der Würde sind, vorher eine Erklärung einholte, ehe das End-Urtheil abgefaßt, und der Welt vor Augen geleget würde. Es sind noch lange nicht 18. Jahr; es sind nur einige Monat verflossen, da solches abgeredet, und mit folgenden Worten versprochen wurde: certes, je ferai comme vous le demandez. Nun aber ist erwiesen, daß diese Worte schon nicht mehr gelten. Adieu Schatz! Jenem Schottländer wurde gesagt: On se moque de vous; er antwortete: Et je me moque d' on.

XVII.

Wie der Musik zu helffen.

Die harmonische Wissenschafft muß auf grossen und hohen Schulen von ordentlichen, tüchtigen Lehrern öffentlich vorgetragen werden, wie vor Alters hin und wieder in Spanien, in Italien, in Franckreich, in Teutschland geschehen ist, auch noch in Engeland geschiehet. Das nützliche lehrreiche Opernwesen sollte ebenfalls nicht nur wiederhergestellet, sondern mercklich von allem ärgerlichen Misbrauch gesäubert werden. Ehe es dahin geräth, haben wir noch wenig ausgerichtet.

In des Antonii Bibliotheca Hiſpana, in Peregrini Biblioth. Hiſpaniæ T III. p. 568. auch im gelehrten Lexico findet sich Nachricht vom Francisco de Salinas, welcher Profeſſor Muſices zu Salamanca gewesen, und ohne Zweifel sowol Vorgänger als Nachfolger gehabt. Conf. Teiſſier Eloges des Savans, it. Hoffman. Lexicon univerſ.

In den Menagianis T. II. p. 184. lese ich, daß aus dem Lebenslaufe des heil. Odonis, Abts von Clüny, erhellet, was maassen zu seinen Zeiten, ums Jahr 912. nicht nur die Logica, sondern auch die Muſica Divi Auguſtini zu Paris öffentlich gelehret worden. On voit, heissen die Worte, par la vie de St. Ode de Cluny, qu'on enſeignoit à Paris de ſon tems la Logique & même la Muſique de St. Auguſtin. In den Wercken dieses Kirchenvaters finden sich nehmlich drey Bücher, de Muſica, über welche damals in Franckreich, auf der hohen Schule zu Paris, gelesen worden. De St. Odone vid. Königs Biblioth. vet. & nov. *Oldoini* Athenæum roman. *Sigebert.* de Scriptor. eccleſ. *Cavei* hiſtor. liter.

Gesner, in seiner Biblioth. univ. G. I. *Voſſius* de Matheſi L. III. c. 22. und andere gedencken des Franchini Gafurii oder Gafori, eines berühmten Prof. zu Brescia im Venetianischen. In seinen Büchern hat er sich abbilden lassen, wie er auf dem Lehrstuhl stehet, und den Zuhörern von der Musik Unterricht giebt. S. Catal. Bibl. *Thuanæ*, Thomas *Hyde*, Catal. Biblioth. Bodlejan. *Glareani* Doderach. *Draudii* Biblioth. claſſ. Printz Muſ. Hiſtor. c. 11.

*) Der oft-erwehnte Kern dieses Wercks ist vielen so widerlich im Geschmack vorkommen, als oder aus Spanischen Citronen und Italiänischen Pomerantzen ausgeklaubet wäre. Was wills denn nun werden, da sie die gantze Frucht mit dem sauren Safft und derben Fleisch, ja mit den bittern und herben Schalen selbst geniessen sollen? Aber, ihr Leute, laßt euch nicht grauen. Diese Säure kühlet eure unzeitige, febrilische Rotenhitze; und diese Bitterkeit erwärmet und stärcket euren schleimichten Mindmagen. Sie erfrischen das gesagte musikalische Geblüt, und befördern die Compoſitions-Dauung. Der Kern hatte nur eine concentrirte, oder in seinem Mittelpunct zusammengezogene Kraft; welche sich aber hier in den gesundesten Säfften und fettesten Schalen, zu eurem gröſſern Vortheil, weiter ausdehnet, und, unter andern heilsamen Mitteln, nicht nur ein treffliches Oel, zur Erweichung der steinernen Midas-Hertzen, die ihren Pan dem Phöbo vorziehen, sondern auch eine durchdringende Eſſentz für die verſtopfften Naſutulos bey sich führet.

Digitized by Google

Beſagter Printz meldet im 13 Cap. daß Joh. Georg Ebeling Profeſſor Muſices des Gymnaſii Caroliniſu Stettin geweſen. Und obwar Herr Walther in ſeinem Wörterbuche aus mündlichem Berichte, ſolches für irrig halten will, ſchreibet doch Georg Motz in ſeiner abgenöthigten Fortſetzung der wider M. Chriſtian Gerber vertheidigten Kirchen-Muſik ausdrücklich in der Vorrede p. 7. dieſe Worte: zu Stettin in Pommern wird an dem Königl. *Gymnaſio Carolino* ein beſonderer *Profeſſor Muſices*, der die Jugend unterrichtet, gehalten. Ich ſelber beſitze ein Autographum M. Joachimi Fabricii, in Ducali (nunc Regio) Pædag. Stetin. Muſices Profeſſoris, welches derſelbe mit ſolchem Titel, am 27. Jun. 1644. in ein Stammbuch geſetzet hat: wie es bereits Orch. III. p. 204. erinnert worden. Ein gut Lied ſingt man wol zweymahl.

Im Jahr 1732. den 2. April. ſtarb D. Joachim Meyer, welcher 1686. zu Göttingen erſtlich als Cantor, hernach als Profeſſor Muſices geſtanden. Daraus denn abzunehmen iſt, daß es ſo wenig in Teutſchland, als in Spanien, Franckreich und Italien etwas neues geweſen ſey, öffentliche Lehrer der Muſik auf groſſen und hohen Schulen zu beſtellen.

Guy Miege giebt uns ſo gar die beſondere Kleidung eines Doctoris Muſices auf den Engländiſchen Univerſitäten, in ſeinem Groſsbritanniſchen Staat, zum beſten. Zu Cambridge iſt ein Lector Muſices, ſo wie im Collegio Greshamenſi zu Londen. In Oxford aber ein ordentlicher Profeſſor bis dieſen Tag. Die Doctor-Würde koſtet 100 Pfund. D. Crofts, D. Green, D. Pepuſch, D. Turner &c. ſind bekannte und berühmte Glieder dieſes Ordens.

Ich wollte, meines Theils gerne etwas, zur Stifftung eines muſikaliſchen Profeſſorats in Leipzig, teſtamentlich vermachen, wenn nur einige Gehülffen da wären. Könnte in meiner Vaterſtadt etwa ein Lector auf dieſe Weiſe am Gymnaſio beſtellet werden, würde mirs zehnmahl lieber ſeyn. Ich wüſte auch wol zu beiden Vorſchlägen ein paar gute Subjecta - - - -

Aber, aber, hier in Hamburg iſt die Tonkunſt längſt vom Schauplatz verjaget; wo doch ſonſt ihr beſter Pflantzgarten ſeyn müſte, ſollte und könnte, wenns recht angefangen würde. Von den Kirchen wird ſie auch mit der Zeit ihren Lauffzettel wol erhalten. Der Dom hat ſchon über Jahr und Tag einen exemplariſchen Anfang damit gemacht, und den klingenden Gottesdienſt gäntzlich aufgehaben. Bald nach unſern Zeiten werden die andern Chöre, die nur auf ſchwachen Pfeilern ruhen, ebenfalls ſincken; daſern es obige Mittel nicht verhindern. Man dencke an mich.

Canaan, des älteſten Teufels jüngſter Sohn, weiß mit groſſer Liſt und Gleiſnerey das muſikaliſche Lob GOttes, nicht auf einmahl, ſondern nach und nach, gantz unvermerckt, und gleichſam ſchleichend zu dämpfen. Denn wo mit Andacht muſiciert wird, da hat er keine bleibende Stelle. Satan iſt der Muſik ſehr feind, er harret ihrer nicht, ſagt Luther, Tomo 8. Altenb. p. 411. & ſqq. Die Hermeneutik dieſes verdammten Geiſtes giebt den klaren Befehlen, z. E. die Chriſten ſollen loben GOttes Nahmen im Reigen; mit Paucken und Harffen ſollen ſie ihm ſpielen, Pſ. 149. einen gantz myſtiſchen Verſtand. Sein Blendwerck heißt: Das Hertz betet, das Hertz ſinget, das Hertz ſpielet. O du ſchönes, ſcheinheiliges Hertz!

Rechtſchaffene Capellmeiſter, wenn ihnen dergleichen ἱερόσυλια in die Augen leuchtet, ſollten wenigſtens das Maul beſſer, als Eli, aufthun, und GOttes Ehre nicht ſo ſchändlich unter die Füſſe treten laſſen; ſondern mit Davidiſchen Muthe, aus dem dritten Pſalm fragen: Lieben Herren (d. i. ihr groſſen Hanſen, und was etwas gelten will, nach Luthers Auslegung) wie lange ſoll meine Ehre geſchändet werden? Meine Ehre, ſagt abermahl Luther im 108. Pſalm, das iſt, mein Säitenſpiel, da ich GOtt mit ehre. Merckts wohl! Reiſſende Wölffe und ſtumme Hunde haben einerley Gericht zu erwarten. Siehe, ich habs euch geſagt.

XVIII.

Beſchluß.

Der, wegen ſeiner untergeſchobenen Jüdiſchen Geſchichts-Beſchreibung, nicht unbekannte Rabbi, Gozonides, bemerckt vier Arten von Leuten, die Bücher leſen. Die erſten, welche den Schwämmen gleichen, und alles, ohne Unterſcheid, an ſich ziehen. Die andere betrachtet er, wie Stundengläſer oder Sandubren, die eben ſo geſchwind das geleſene wieder aus dem Gedächtniſſe laſſen, als ſie ſolches hineingebracht haben. Die dritten kommen ihm vor, wie ſolche Seigebeutel, welche nichts, als die Grundſuppe, oder das abgenutzte Gewürtz behalten; das gute aber unten auslauffen laſſen. Die vierten, endlich, ſollen einem Siebe ähnlich ſeyn, welches nur das beſte für ſich behält und darleget.

So waren die Leſer; ſo ſind ſie noch beſchaffen; und ſo werden ſie auch bleiben. Ich wünſche mir viele aus der vierten Claſſe, abſonderlich unter denen, die ſich zu Tonrichtern aufwerffen, und deren Sieblöcher etwas enge ſind. Zu den übrigen ſpreche ich: Gehabt euch wohl!

Cajus Lucilius hat pflegen zu ſagen: er wünſche weder von den allerungelehrteſten, noch von den allergelehrteſten geleſen zu werden: weil jene nichts von ſeinen Schrifften; dieſe aber vielleicht mehr davon verſtünden, als er ſelbſt. Mein Leſer, biſt du einer von den erſtgenannten, ſo ſtehet dein Beſcheid im Sirach XVIII, 19. Gehöreſt du aber in die kleine Zahl der andern, ſo bitte ich dich, ſiehe etwas in die Gelegenheit mit meinen Fehltritten. Die vielen Überſichten groſſer und grundgelehrter Scaliger oder Salmaſen dienen den kleinen Lichtern zu keiner geringen Entſchuldigung. Unter dieſe letzten gehört auch

Geſchrieben in Hamburg, auf Oſtern,
1739.

Der Verfaſſer.

AD

Digitized by Google

AD V. C.

IO. MATTHESONIVM,

QVVM

DE CHORI MVSICORVM SVMMO PRAEFECTO COMMENTARETVR,

ELEGIA.

HActenus humanas ſonuerunt carmina ſortes,
Nunc animat *chordas* celſior aura nouas.
Phœbus adeſt, exſultat apex, delubra tremiſcunt,
Præſentesque refert *tibia* docta *Deos*.
Non hic *nervus* iners, non rauca moratur *auena*,
Charta potens *numeris* ſtatque placetque ſuis.
Luſus adeſt *citharæ*, diſtinguunt *cymbala* cantus
Conſona, & in patriis *canna* triumfat agris.
Scilicet inſtructas MATTHESONIA *Muſa* Camœnas
Excitat, & pigrum diſſipat una chaos.
Salvete, mundi ſtreperas exoſa *cicadas*,
A ſæcli *Phrygio*, Muſa, remota *modo*.
Inde coaxantes tenuere ſilentia *ranæ*,
Increpat & propriam craſſa *Minerva* chelyn.
Atria CONTINVI BASSI, a) PATRIOTA CANORVS, b)
Divinis animos detinuere *ſonis*.
Mox ORCHESTRA c) *fides* modulis attemperat altis,
Et ſigno claret *buccina* plena novo.
Vocalis faciles DIGITOS d) teſtatur *arundo*,
Attentæque MANVS Symbola tota patent.
Reſtat opus CRITICES, e) hinc Artis gloria crevit,
Hinc calami dociles ERVDIERE f) ſcholas.
Adſiduus plures, MATTHESONI, ſurgis in auſus, g)
Miraturque Tuos ſerva Thalia *choros*,
Quid canimus? melior Scriptorem Suada loquatur,
Quam ſerus Vates, ſerus ametque Nepos.

Purpuræ MATTHESONIANAE pannum hunc attexebat
I. C. KRVSIKE, A. M.
& V. D. M.

Ja

a) Vid. Cl. MATTHESONII Groſſe General-Baß-Schule, Hamb. 1731. 4to. Curis ſecundis edita, quum ibid. Ao. 1719. 4to. ſub Tit. Die Organiſten-Probe im General-Baß primum prodiiſſet. Add. EIVSD. Kleine General-Baß-Schule, Hamb. 1735 4to. Impenſis Kiſnerianis. Vid. Niederſ. Nachrichten 1731. 8vo No. 8. 20. 30. &c. It. M. Lor. Mitzlers Muſikaliſche Bibliothek, IV. Theil, Leipz. 1738 8vo No. 4. p. 45. ſqq.

b) Der Muſikaliſche Patriot, Hamb. 1728. 4to. Sumptibus Auctoris. Vid. Deutſche *Acta Eruditorum*, zwölffter Zwölffteil, p. 650. ſq. ir. Hamburgiſche Auszüge 12. Th. p. 832-837. Des Herrn D. Heumanns Zeugniß vom 1. Oct. 1730. lautet hievon alſo: „Die Leſung des Muſikaliſchen Patrioten hat mich ungemein vergnüget, abſonderlich, da ich ge„funden, daß Ew. Hochedelgeb. die Muſik wollen angewendet wiſſen ad glorificationem divini nominis, und zur Ent„zündung piorum affectuum. Meine wenige Gedancken de Muſica artificiali Templorum ſollen zu rechter Zeit in der „Poecile erſcheinen „ Herr P. Rhönne, Prediger zu Drontheim, ſchrieb den 13. Dec. 1738. folgendes: „Muſicæ „congratulor de Tali Vindice, Tali Victore, Tali Propagatore. Perge, excellentiſsime Patriota, machinas obſcœnita„tis, ſtupiditatis, ignorantiæ, malevolentiæ deſtruere. Si quis recte philoſophatur, Te inter principes collocare „non dubito.

c) *Orcheſtre*. Erſte Eröffnung, Hamb. 1713. 12mo. Zwote Eröffnung, ibid. 1717. 12mo. Dritte Eröffnung, ibid. 1721. 12mo. Ex Bibliopolio Kiſneriano. De his vid. A. U. S. von gelehrten Sachen 1717. 19. Jun. 1718. 24. Dec. Speciatim den Holſteiniſchen Correſpondenten, 1721. 16. Maj.

d) Die Fingerſprache, Hamb. 1735. P. II. 1737. in forma folii majoris. Sumptibus auctoris. Herrn Händels Zeugniß vom 19. Jul. 1735 aus London geſandt, iſt dieſes: „Il y a quelque tems que j'ai reçu une de vos obligeantes Lettres; „mais à preſent je viens de recevoir votre derniére avec votre ouvrage. Je vous en remercie, Monſieur, & je vous „aſſeure, que j'ai toute l'eſtime pour votre merite. Je ſouhaiterois ſeulement que mes circonſtances m'etoient plus „favorables pour vous donner des marques de mon inclination à vous ſervir. L'Ouvrage eſt digne de l'attention des „connoiſſeurs, & quant à moi je vous rends juſtice &c.„ De digitis & chordis loquentibus occurrunt hæc:

VIRGIL. *Obloquitur* numeris ſeptem diſcrimina vocum.
SERVIVS ibi: *Chordarum* expreſit laudem, quas dicit *verbis locutas*.
TIBVL. Nunc te *vocales* impellere *pollice chordas*, nunc precor &c.
(Eodem ſenſu & *digitos* pſallentis dicebant *vocales* ſive *locutios*, e. g.)
ID. At poſtquam fuerant *digiti* cum voce *locuti*.
MANIL. Et quodcunque *manu loquitur*, ſtatuque monetur.
APVL. *Citharam* jubet *loqui*.

e) *Critico Muſica*. Tom. I. Hamb. 1722. 4to. Tom. II. ibid. 1725. 4to. Sumptibus Auctoris. Inſtar omnium prodeat & hic Cl. *Heumannus*, in Programmate, de Minerva Muſica, 1726. 4to. p. 8. ſic ſcribens: „Auſim huncce titulum, „Poſſeſſoris nempe Muſices, hodie tribuere inclito illi Hamburgenſium Muſico, qui per aliquot annos, novo plane „exemplo, *Criticum Muſicam* edens præſtat ſe profecto Profeſſorem Muſices eruditiſsimum.

f) *De eruditione Muſica*. Schediaſma epiſtolicum, quod nomini meo inſcribere Vir clariſſ. voluit. Hamb. 1732. 4to. Impenſis viduæ Felgineriæ. Vid. de hac Diſſert. Niederſächſiſche Nachrichten von gelehrten

Digitized by Google

* * *

Ja, theurer Mattheſon, Dein Neides-werther Fleiß
Erjagt, erhält, verdient den allergröſten Preiß.
Du hebeſt die Muſik. Dein rühmliches Bemühen
Weiß ſie der Barbarey mit Nachdruck zu entziehen.
Die Wahrheit, die Vernunfft, die Reitzung mit Verſtand
Gewinnen nun durch Dich die weiſe Oberhand.
Du ordneſt, Du ergründſt der Tonkunſt wahres Weſen;
Du ſchlieſſeſt bündig, fein, Du denckeſt auserleſen.
Du rühmſt, was rühmenswerth; zeigſt aber auch dabey
Was falſch, was ſcheltenswerth, was ſchlechte Schmiererey,
Was ſolche Fehler ſind, die Unvernunfft im Dichten,
Der Weisheit zum Verdruß faſt immerdar verrichten.
Wenn ſonſt ein ſtrenger Zwang Gehör, Vernunfft, Natur
Den Zahlen unterwirfft, zeigſt Du die rechte Spur,
Die Ordnung der Natur, ihr Weſen zu ergründen,
Und was die Sinnen rühret am ſicherſten zu finden.

O! folgten alle die, die ſich der Tonkunſt weyhn,
Den Regeln, die Du giebſt, ausdruckend, ſtarck und rein,
Leicht, lieblich, flieſſend, frey; kurtz, mit Verſtand zu ſchreiben;
So würden wir befreyt von ſo viel Stümpern bleiben.

Welch Werck haſt Du vollführt, gelehrter Mattheſon!
Wenn man nur daran denckt, bewundert man Dich ſchon.
Du haſt die Alten längſt an Einſicht übertroffen;
Was läßt Dein neues Werck uns nicht für Nutzen hoffen?
Gewiß, da Dein Verdienſt rein und vollkommen iſt,
Den eitlen Wahn verwirfft, und alles wohl ermißt:
Wird auch Dein neues Buch, durch manche kluge Lehren
Der Tonkunſt Trefflichkeit vollkommen wohl erklären.

Du aber, tolle Zunfft, die nur die Faulheit liebt,
Die ſich ſchon Meiſter nennt, bevor ſie ſich geübt,
Die zwar viel ſchreiben will; doch aber niemahls dencket,
Der Thorheit Tag und Nacht, der Welt die Noten ſchencket,
Ein zärtliches Gehör ſo ſchrecklich martert, plagt,
Daß es aus Eckel faſt der Tonkunſt ſich entſagt,
Wirff Kiel und Blat von dir, kehr in dich ſelbſt zurücke,
Und unterſuche dich; ſchau mit bemühtem Blicke
Die Schrifften Mattheſons und Seine Lehren an:
Haſt du erſt dis gewagt, und dieſen Sprung gethan:
So fahre weiter fort, dich recht genau zu kennen,
Du wirſt am Ende dich ſelbſt dumm und thöricht nennen.
Allein, bethörtes Volck, ich mühe mich zu viel:
Die Wahrheit haſſeſt du, die Thorheit iſt dein Ziel.
Du lachſt, wenn man dich lehrt, verachtſt die Ehrenbahne,
Du ſpotteſt der Vernunfft, und bleibſt auf deinem Wahne.

Ihr aber, deren Witz mit Zahl und Zirckel prahlt,
Die Töne auf Holtz und Blatt in tauſend Theilchen mahlt,
Die ihr, ſtatt Harmonie, ein unklangbares Weſen
Zum falſchen Gegenwurff von eurem Fleiß erleſen,
Proportionen liebt, die Ohren aber kränckt,
Die Töne ziemlich ſtimmt, doch nicht zu rühren denckt,
Erweyt einmahl den Zweck von eurem tieffen Wiſſen,
Werfft Stab und Zirckel weg, und ſeyd vielmehr befliſſen,

Den

Sachen. A. 1742. n. 76. p. 658. ſqq. it. *M. Laur. Mizleri* Muſikaliſche Bibliothek, dritter Theil, Leipz. 1737. 8vo. N. 11. p. 6. ſqq.

g) Uus ſpecktat. Kern melodiſcher Wiſſenſchafft, Hamb. 1737. 4to. apud Heroldum, de quo vide ſis ejusd. *Mizleri Bibliothek*, ſechſter Theil, 1738. it. Den Hamburg Correſpondenten, 1737. 11. Nov. nec non Gültige Zeugniſſe Arioxeni junioris, Hamb. 1738. 4to. N. 2. p. 16. *Sonata per il Cembalo*, ibid. 1713. Hermoniſches Denckmahl, London 1714 fol. major. Der brauchbare Virtuoſe, Hamb. 1720. fol. ap. Kiſnerum, & alia. Vid. Neues Verzeichniß bisheriger Mattheſoniſcher Wercke, Hamb. 1739. fol. n. 6. 9. 10. 15. 16. 18. 19. 20. 22. 30. 33. 36. 42. 47. 49.

Den Endzweck der Muſic recht gründlich einzuſehn,
Ihr werdet mir alsdenn die Wahrheit ſelbſt geſtehn:
Verſtand und Hertz und Ohr mit Nachdruck zu ergetzen,
Muß man die Kunſt verſtehn, ein rührend Stück zu ſetzen.

Muſic, die nicht ans Hertz, nicht an die Seele dringt,
Aus Tönen zwar beſteht, doch nur die Ohren zwingt,
Der nicht Natur und Kunſt Klang, Anmuth, Krafft gegeben,
Iſt nur ein todtes Werck, es fehlt ihr Geiſt und Leben.
Das hat Ariſtoxen und Ariſtid erkannt,
Itzt thut es Mattheſons durchdringender Verſtand.
Doch Er thut mehr, als ſie. Wer hat ſo viel verrichtet?
Er ſingt, Er ſpielt, Er ſetzt, Er lehrt, Er ſchreibt, Er dichtet.

Wer Tugend, wer Vernunfft, und wer die Wahrheit kennt,
Die Weisheit billig preiſt, die Thorheit Thorheit nennt,
Wer Wiſſenſchafften ehrt, die den Verſtand verbeſſern,
Und täglich mehr erhöhn, und unſer Glück vergröſſern,
Und wer die Tonkunſt liebt, ihr Weſen überlegt,
Was Du für ſie gethan im mindſten nur erwegt,
Der wird auch Dein Verdienſt, Dein Ehrenvolles Leben,
Das uns ſo nützlich iſt, mit Ruhm und Lob erheben.

Wie ſchön iſt nicht ein Ruhm, den man ſich ſo erwirbt,
Der grünt und bleibet ſtets, obſchon der Cörper ſtirbt,
Den Grufft und Erd und Wurm und Fäulniß bald verzehren,
Ihn freſſt kein Moder nicht. Der Glantz von ſolchen Ehren
Erhält ſich unverrückt, trotzt der Vergänglichkeit,
Er iſt was göttliches, drum ſchwächt ihn keine Zeit.

Wer ſich mit Ernſt bemüht, die Wahrheit zu ergründen,
Der Weisheit nachzugehn, den rechten Grund zu finden,
Das falſche frey entdeckt, nur auf die Wiſſenſchafft
Und ihren Nutzen ſieht, in immer-neuer Krafft
Der Welt zu dienen ſucht, den eitlen Wahn erſticket,
Der offt den klügſten Kopff der Ewigkeit entrücket,
Der, der iſt lobenswerth, des Ruhm bleibt ewig ſtehn.
Drum wird, o Mattheſon, Dein Ruhm auch nicht vergehn.
Die Wahrheit wird Dir ſelbſt, durch Deine weiſe Schrifften
Bey ſpäter Nachwelt noch ein ewig Denckmahl ſtifften.

Bey Herausgabe des vollkommenen Capellmeiſters ſchrieb dieſes dem unvergleichlichen Herrn Verfaſſer, dem berühmten Herrn Capellmeiſter Mattheſon zu Ehren, deſſelben verbundenſter Diener.

Johann Adolph Scheibe.

Peſſimum inimicorum genus laudantes. TACIT. *in vita Agricolæ c. 41.*

Bittre Klage

über den

Vollkommenen Capellmeiſter, und deſſen Vorläuffer.

GRauſamer Mattheſon! was hat Dich doch bewegt,
Daß Du den Muſicis ſo viel haſt auferlegt?
Es iſt ja, ſeit der Zeit, da wir den Kern geleſen,
Das Melodien-Werck faſt niemahls recht geweſen.
Die Noten ſuchten uns; itzt gehn wir ihnen nach:
Wir flogen Himmelan: itzt thun wir gantz gemach.
Doch zehlen wir uns noch zum Muſicanten-Orden,
Und ſind mit Widerſinn nur deine Schüler worden. (Puf!)

BABYS und CONNA.

Digitized by Google

Inhalt
Des
Vollkommenen Capellmeisters.

Es handelt

Der erste Theil
Von der wissenschafftlichen Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge.

Dessen

Cap. 1. von einem allgemeinen Grund-Satze der Musik Blat 1
2. von den Dingen, die man nothwendig vorher einsehen und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird 3
3. vom Klange an sich selbst, und von der musikalischen Natur-Lehre 9
4. von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichts-Kunde 20
Cap. 5. vom Gebrauch der Music im gemeinen Wesen Blat 28
6. von der Geberden-Kunst 33
7. vom mathematischen Verhalt oder klingenden Intervalle 41
8. von der Kunst die Melodien aufzuschreiben 56
9. von den Ton-Arten 60
10. von der musicalischen Schreib-Art 68

Der zweite Theil
Von der wircklichen Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesanges samt dessen Umständen und Eigenschafften.

Beträchtet

Cap. 1. eine Untersuchung und Pflege menschlicher Stimme 94
2. die Eigenschafften eines Music-Vorstehers und Componisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muß 99
3. die Kunst zierlich zu singen und zu spielen 109
4. die melodische Erfindung 121
5. die Kunst eine gute Melodie zu machen 133
6. die Länge und Kürtze des Klanges, oder die Verfertigung der Klang-Füsse 160
7. die Zeit-Maasse oder der Tact 171
Cap. 8. den Nachdruck in der Melodie 174
9. die Ab- und Einschnitte der Klang-Rede 180
10. die zur Melodie bequeme Reim-Gebäude 195
11. den Laut der Wörter 200
12. den Unterscheid zwischen den Sing- und Spiel-Melodien 203
13. die Gattungen der Melodien und ihre besondern Abzeichen 210
14. die Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde der Melodien 235

Der dritte Theil
Von der Zusammensetzung verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Setz-Kunst, so man eigentlich Harmonie heist.

Untersucht

Cap. 1. die Viel- und Voll-Stimmigkeit überhaupt 245
2. die Bewegung der Stimmen gegen einander 249
3. die Consonanzien insgemein, nach ihrem Gebrauch 252
4. den Unisonum in der Zusammenstimmung und seinen Gängen 269
5. die Terzien und ihre Folgen in der Zusammenstimmung 264
6. die Quinten und ihre Folge 274
7. die Sexten 279
8. die Octaven 284
9. den unharmonischen Queerstand 288
10. die Dissonanzien überhaupt 296
11. die Secunden ins besondre 302
12. die Quarten 307
Cap. 13. die Septimen 317
14. die Nonen 322
15. die Nachahmung 331
16. die zwostimmige Sachen 338
17. die dreistimmige Sachen 344
18. die gebrochenen Accorde 352
19. die vier- und fünfstimmige Sachen 357
20. einfache Fugen 366
21. die Circkel-Gesänge oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt 393
22. den doppelten Contrapunct 415
23. die Doppel-Fugen 427
24. die Verfertigung und Beschaffenheit der Instrumente, absonderlich der Orgeln 457
25. die Spiel-Kunst 470
26. Die Regierung, An- Auf- und Ausführung einer Musik 479

Des

Digitized by Google

Des

Vollkommenen Capellmeiſters

Erſter Theil.

Welcher die wiſſenſchafftliche Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge begreifft.

O<*>O * O<*>O

Erſtes Haupt-Stück.

Von einem allgemeinen Grund-Satze der Muſic.

§. 1.

Wer reiſen will, thut ſehr wol daran, daß er ſich, mittelſt einer guten Lands- oder See-Karte, denjenigen Weg, welchen er zu nehmen gedencket, in etwas vorher bekannt macht: und die Oerter, worauf er zuſtoſſen muß, nach ihrer Lage und Beſchaffenheit, ſo wie ſie einander folgen, überhaupt in Erwegung ziehet; ehe er den Fuß aus der Stelle ſetzet.

§. 2.

Eben alſo handelt ein Lehrbegieriger klüglich, der willens iſt, in dieſer oder jener Wiſſenſchafft mit gutem Glücke fortzuſchreiten, wenn er ſich die zu ſeinem Endzweck nöthigen Stücke, in einem allgemeinen Entwurff, zum voraus dergeſtalt bemercket, daß er einen ſo richtigen, als kurtzen Begriff von der gantzen Sache auf einmahl erlangen, und ſeinen Lauff deſto gewiſſer vollenden möge.

§. 3.

Da wir nun dergleichen mit der muſicaliſchen Setz-Kunſt, und was derſelben anhängig, im Sinne führen, folglich alle Zugänge ſolcher Wiſſenſchafft gerne kennen wollen; ſo wird ſehr dienlich ſeyn, ihr gleich Anfangs ein wenig in die Karte zu gucken, und, ſo zu reden, iedes Nachts-Lager und ieden Haven auf dieſer vorhabenden Reiſe in Gedancken zu beſehen.

§. 4.

Was demnach die Einrichtung des gantzen Wercks betrifft, ſo werden wir vornehmlich drey Theile darinn antreffen: deren erſter die zur bloſſen Wiſſenſchafft der Ton-Lehre erforderten Dinge enthält; die beiden andern aber zeigen, wie die **Kunſt**, eine **Melodie** zu verfertigen, und ſodann auch eine **Harmonie** oder Vollſtimmigkeit zu machen, ausgeübet werden müſſe.

§. 5.

Wobey ſich denn alſofort die Wiſſenſchafft von der Kunſt dadurch unterſcheidet, daß jene

eigentlich die Sache, aus ihren Gründen, nur im Verſtande erkennet und faſſet; dieſe aber dannebenſ die Hand in der That ans Werck leget, und als eine unzertrennliche Gefehrtin mitarbeitet.

§. 6.

Wir halten demnach unmaaßgeblich dafür, daß der allgemeine *) Grund-Satz der gantzen Muſic, auf welchem die übrigen Schlüſſe dieſer Wiſſenſchafft und Kunſt zu bauen ſind, in folgenden vier Wörtern beſtehe:

Alles muß gehörig ſingen.

§. 7.

Unter dem Wörtlein gehörig, als worauf die meiſte Stärcke dieſes allgemeinen Grund-Satzes ankömmt, begreiffen wir hieſelbſt, wie leicht zu ermeſſen, alle angenehme Umſtände und wahre Eigenſchafften des Singens und Spielens, ſowol in Anſehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie u. ſ. w.

§. 8.

Wenn, z. E. in Mittel-Parteien viele künſtliche Manieren und Verbrämungen angebracht werden wollten, ſo gehörte ſich ſolches von Natur nicht, ſondern würde dem vornehmſten Satze, alles Singens ungeachtet, mit Unrecht Eintrag thun. So iſt auch von den übrigen Erforderniſſen zu urtheilen.

§. 9.

Auf ſothanem Haupt-Grund-Satze beruhet der gantze Zweck des muſicaliſchen Weſens, und es flieſſet daraus, gleichſam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig. Nehmlich:

Daß man zu ſolchem Singen einen vorgängigen Unterricht von dem Weſen der Ton Lehre haben, und
Daß der Klang, nach ſeiner Natur, unterſuchet werden müſſe.
Daß es dabey nöthig ſey, die Geſchichte der Muſic einzuſehen;
Ihren Gebrauch und Nutzen im gemeinen Weſen,
Die dazu erforderliche Leibes-Stellungen,
Die Intervalle, nach ihrer Maaſſe oder Geſtalt,
Die Zeichen der Klänge,
Die Ton- und
Die Schreib-Arten der Setz-Kunſt wol zu verſtehen.

§. 10.

Es folget, daß man ſehr wol unterrichtet ſeyn müſſe

Von der Pflegung menſchlicher Stimme;
Von den beſondern Eigenſchafften eines Muſic-Vorſtehers;
Von der eigentlichen, zierlichen Singe-Kunſt;
Von der Erfindung eines Geſanges;
Von der Melodie und deren Verfertigung;
Von des Klanges Länge und Kürtze;
Von der Zeit-Maaſſe;
Vom Nachdruck im Geſange;
Von deſſen Ab- und Einſchnitten;
Von den zur Melodie bequemen Reim-Gebäuden;
Von der Wörter Eigenſchafft und Laut;
Vom Unterſchied der Sing- und Spiel-Melodien;
Von den Gattungen derſelben;
Von ihrer Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.

§. 11.

Ferner ſoll man auf das gründlichſte kennen

Die Harmonie;
Die Bewegung der Stimmen;
Die Conſonantzen nach ihrem Gebrauche;
Den Einklang, in der Zuſammenſtimmung;

Die

*) Ein Grund-Satz giebt den Begriff, wie eine Sache thunlich, und warum ſie ſo iſt, wie ſie iſt.

Digitized by Google

Die Terz und ihre Folge;
Die Qvint samt ihrer Folge;
Die kleinen und grossen Sexten, in eben dem Verstande;
Die Octave;
Die Dissonantzen, mit ihren Auflösungen;
Die unharmenischen Qveer-Stände;
Die Secunde, ins besondere;
Die Qvarte;
Die kleine Qvinte; } iede in ihrem mannigfaltigem Gebrauch.
Die Sept;
Die None;
Die Nachahmung, und wie umzugehen sey
Mit zwo-stimmigen und
Mit drey-stimmigen Sätzen;
Mit gebrochenen Accerden;
Mit vier- und fünfstimmigen Sachen;
Mit Fugen;
Mit Circkel-Melodien;
Mit dem doppelten Contrapunct und
Mit den Doppel-Fugen. Endlich auch soll man wissen, was da gehöre
Zum Orgel-Bau;
Zum Instrument-Spielen und
Zur An-Auf-Ausführung und Vollziehung einer Music.

§. 12.

Dieses zwar kurtz-gefaßte doch allerwichtigste Haupt-Stück wird zugleich eine richtige Einleitung zum gantzen Wercke abgeben.

Zweites Haupt-Stück.

Von den Dingen, die man nothwendig vorher einsehen, und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird.

*** *** ***

§. 1.

Diese Dinge werden sonst mit ihrem Kunst-Nahmen Præcognoscenda genannt, und ich werde mir die Freyheit ausbitten, allemahl wo es nöthig scheinet, den einen Vortrag durch den andern zu erläutern.

§. 2.

Wer nun die Music lernen will, muß doch wol zum wenigsten gern verstehen wollen, was denn Music heisse, was sie sey, und wie sie eingetheilet werde. Das erste, nemlich der Nahme und dessen Bedeutung, gehöret zur Wortforschung; das andere zur richtigen Beschreibung; das dritte aber zur gründlichen Unterscheidung: sonst erymologia, definitio & cistinctio genannt.

§. 3.

Wir lesen fast in allen Unterrichts-Büchern, daß Music so viel heisse, als die Singe-Kunst; welches aber niemahls ein Genüge geben kan. Einige verteutschen es durch die Ton-Kunst, und zwar noch mit besserm Recht; allein auch diese Benennung hat gar keine wörtliche Gemeinschafft mit dem Nahmen Music. Unter andern abgeschmackten Dingen schreibet ein gewisser *) Verfasser, das Wort Music komme her von Musse, otium, und zwar, seiner Einbildung nach, mit gröſserer Wahrscheinlichkeit, als vom Ebräischen oder Griechischen. Da kan man sich des Lachens kaum enthalten.

*) Reimman. Histor. literar. antediluv. p. 117.

§. 4.

Indeſſen iſt gewiß, daß das Hebräiſche Grund-Wort מוסר welches durch verſchiedene Mund-Arten endlich von den Griechen in Muſa verändert worden iſt, ſowol ſeinem Urſprunge nach, als in der Abwandlung, nichts anders bedeutet, denn überhaupt ein vortreffliches, vollenkomenes, unverbeſſerliches Werck, das vornehmlich GOtt zu Ehren erdacht und erfunden *) worden. Wie denn auch Moſe, oder Moyſe, als ein Auszug oder Ausbund in Künſten und gelehrten Sachen, in aller Weisheit der Egypter **) ſeinen Nahmen daher zu haben ſcheinet: ingleichen die künſtliche ſogenannte Moſaiſche oder Muſaiſche eingelegte Arbeit; obwol gemeiniglich das erſte auf den Auszug aus dem Waſſer gedeutet werden will. Es kan auch beides zugleich ſtatt haben: jenes figürlich, dieſes natürlicher Weiſe.

§. 5.

Weil es iedoch in Wortforſchungen ohne eine kleine Weitläufftigkeit ſchwerlich abgehen kan, muß ich um Erlaubniß bitten, denjenigen meiner Leſer, die im Hebräiſchen gantz unerfahren ſind, mit wenigen zu berichten, daß des obigen Wortes erſter Buchſtab (von hinten) ein mem oder m iſt; der zweite ein ajin, d. i. ein ſonderbares mit einem ſtarcken Hauch (ſpiritu forti) auszuſprechendes h, von welchem die Sprach-Lehrer ſagen, daß wir heutiges Tages nicht wiſſen, wie dieſer Buchſtab klingen müſſe, und daß wir ihn unbillig mit dem gemeinen h vermiſchen; der dritte iſt ein ſchin, oder s, mit dem darüber zur Lincken ſtehenden Punct, der kein ſo ſtarckes Ziſchen erfordert, als wenn er zur Rechten ſtünde, ſin genannt wird: und aus dem ſch ein gelindes s machet: Und der letzte Buchſtab iſt das he finale, oder Endigungs-h, welches niemahls ausgeſprochen wird. Die unter geſetzten Striche und Puncte bedeuten die Vocales oder ſelbſtlautende Buchſtaben, weil die Ebräer unter ihren Buchſtaben keine Selbſtlautende haben, ſondern ſolche entweder drunter oder drüber ſetzen: Das unter dem mem befindliche wird patach genannt, und bedeutet ein kurtzes a; das unter dem ajin iſt ein gantz kurtzes a, (a breviſſimum) deſſen Nahme careph-patach; die als ein Dreieck unter dem ſin geſetzten Puncte bedeuten das ſargol, ſo als ein æ ausgeſprochen wird, und ein kurtzes e anzeiget: Daß alſo Maaſæ herauskommen würde. Man verzeihe mir dieſe kurtze Wort-Critic; ich dencke ſie ſobald nicht wieder vor die Hand zu nehmen.

§. 6.

Da nun die Bedeutung dieſes Nahmens ſo ausbündig iſt, und ſo viel in ſich begreifft, haben die Griechen nicht nur eine iede Wiſſenſchafft, Zucht-Lehre und Kunſt mit dergleichen Muſen-Benennung verſehen, ſondern dieſelbe derjenigen Geſchicklichkeit, die ſich durch Klänge und Stimmen äuſſert, vorzüglich widmen wollen.

§. 7.

Denn obgleich der Künſte viel ſind, ſo iſt doch beſagter Nahme unſrer vorhabenden zierlichern *.*) Wiſſenſchafft, als einer Kunſt aller Künſte, vor andern darum angediehen, weil ſie die allerälteſte und vornehmſte: auch, in weitem Verſtande genommen, unentbehrlich iſt, und alle andere in ſich faſſet, welches aus den Schrifften der Alten zur Gnüge erwieſen werden kan: wie es denn bereits von uns an einem andern Orte †) vorlängſt geſchehen iſt.

§. 8.

Es haben dannenhero auch die erſten gelehrten Griechen, nach Maaßgebung des Dreiklanges, nicht mehr, als drey Muſen, ‡) welche Hypate, Meſe und Nete, d. i. Baß, Mittel- und Ober-Stimmen genennet worden, in die Rechnung gebracht, deren Anzahl hernach auf neun, gleich den itzigen muſicaliſchen Stimm-Zeichen, angewachſen iſt.

§. 9.

Es hat aber mit ſothaner Benennung keine andre Abſicht, als etwa mit dem **Virgil**, der den Nahmen des Poeten ſchlechtweg führet, und wie mit dem **Johann Damaſcen**, dem zu ſeiner Zeit der ausnehmende Titel, μελῳδὸς, cantor, oder Sänger, Vorzugs-weiſe beigeleget wurde; ungeſehen der Dichter und Sänger mehr ſind.

§. 10.

*) Origine ebræa vox eſt מוסר, vel ælica dialecto מוסרא. Eſt enim idem quod ebræum מעשה, compoſitio & opus perfectum & abſolutum, in gloriam Dei excogitatum & inventum. Derivatur à vocabulo יסר hoc eſt invenit, fecit, compoſuit. Inde voces מוסר vel מוסרא ſcaturiginem habent. *Mich. Prætor. Syntagm. muſ. T. I. p. 38.*

**) Act. VII. 22. *.*) Diſciplinam elegantiorem nennet ſie *Hechtius, in Germania ſac. & liter. p. 59.*

†) *Supplem. Orcheſt. I. p. 308. ſqq.* conf. *Ariſtid. Quintil. de Muſ. L. II. p. 65.* it. **J. B. Lorbers** Lob der edl. Muſ. p. 26. 27. &c. ‡) *Eryc. Putean.* Muſath. c. III.

§. 10.

Was ferner die grundrichtige unschränckte Beschreibung der Music betrifft, an welcher Definition nichts fehlen, auch nichts übrig seyn muß; so wollen zwar einige, die das Spielen mit zum Singen rechnen (wie es denn gantz vernünfftig ist) mit ihrer Singe-Kunst dennoch die gantze Sache allein heben. Allein sie erwegen nicht, daß das vornehmste Stück der Music nicht im blossen Singen und Spielen, sondern eigentlich im Setzen bestehe, und es also zu wenig gesagt sey, wenn man **die Kunst wol und geschickt zu singen** für eine hinlängliche Beschreibung hält.

§. 11.

Es kan ja mancher sehr gut singen und spielen, der doch keinen Gesang selbst zu verfertigen weiß. Es gibt gute Leser, die keine Verfasser sind. Und ob es gleich in Welschland dahin gerathen ist, daß ein Sänger Musico, und ein Instrument-Spieler Suonatore heisset, der Verfasser aber mehrentheils das wenigste bey seinem Wercke zu sagen hat; so bleibt ihm doch der Nahme Maestro unwiederspröchlich.

§. 12.

Was nun einige hierin zu wenig sagen, das thun andere in Übermaasse, und treffen also beiderseits die rechten Schrancken einer ordentlichen und gründlichen Beschreibung keines weges; woran doch sehr viel bey der Lehr-Art lieget. Die letztern machen die Music zu einer solchen mathematischen Wissenschafft, dabey alle Zahlen, Linien, Maassen, Gewichte, ja alle Rechenmeister und Landmesser ins Gewehr und Spiel kommen müssen. Überdies thun sie mit ihrer Wünschel-Ruthe der Ton-Lehre noch den Schimpfan, und machen sie dem mächtigen **Einmaleins** gar unterwürffig, so daß sie wol gar der Regel Coß nach den Händen sehen soll.

§. 13.

Da findet man nun von dergleichen Beschreibungen die Menge bey den gelehrtesten Leuten, welche sich gar nicht zur Music reimen, sondern vielmehr zur blossen Harmonic gehören, die doch nur ein kleines, obgleich nöthiges Glied des gantzen Leibes ausmacht, etwa den fünfzigsten Theil: wovon wir hernach Gelegenheit zu reden finden werden.

§. 14.

Eine iede Beschreibung ist keine Definition. Diese muß ordentlich, in so wenig Worten, als nur möglich ist, Materie, Form und Zweck vor Augen legen. Sehr viele grosse Männer haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheinet, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehe und alles begreiffe. Jeder lobet die seine, und verfasset sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet.

§. 15.

Die rechte gründliche Beschreibung der Music, daran nichts mangelt, und nichts überflüßig ist, möchte demnach also lauten:

Musica ist eine Wissenschafft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge füglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut GOttes Ehre und alle Tugenden befördert werden.

§. 16.

In diesen Worten zeigen sich die Materie, die Form und der Endzweck unsrer gantzen Ton-Lehre. Man kan also ohne Mangel oder Unnutzen nichts davon noch dazu thun, welches das wahre Wesen einer unschränckten Beschreibung ist. Wir wollen solches ein wenig erläutern.

§. 17.

Mit der Wissenschafft ist es allein nicht ausgerichtet; die Kunst wird gleichfalls dazu erfordert. Niemand kan lieblich singen oder spielen, wenn sein Gesang nicht vorher füglich verfertiget und gleichsam abgemessen worden, es geschehe in Gedancken oder auf dem Papier. Also sind zwar geschickte und angenehme Klänge die **Materie**; aber sie müssen künstlich angeordnet und aufs beste heraus gebracht werden, worin eigentlich die **Form** bestehet. Weil auch der Wollaut das wahre **Ziel** niemahls erreichen wird, dafern er nicht auf GOtt und Tugend gerichtet ist, so machen diese hier den eigentlichen Endzweck aus.

§. 18.

Mancher dürffte dencken, **geschickte und angenehme Klänge** enthielten etwas überflüssiges. Allein es kan ein Ding angenehm seyn, und sich doch nicht füglich schicken, als wie eine frölliche Melodie zu traurigen Worten. Hergegen können viele Sachen geschickt seyn, und doch an und für sich selbst eben keine Anmuth haben, als wie die Dissonantzen.

Digitized by Google

§. 19.

Hieraus erhellet leicht, daß diejenige Wissenschafft und Kunst, mittelst welcher man die geschicktesten und annehmlichsten Klänge klüglich zu stellen, an einander zu fügen, und so wol Sängern als Spielern zur Ausübung und Vollziehung deutlich vorzuschreiben lehret (insgemein die Composition oder Setz-Kunst genannt) das vornehmste Stück der Ton-Lehre, und einer eignen absonderlichen, gründlichen Vorstellung wol werth sey.

§. 20.

Sie heisset aber mit ihrem Griechischen Kunst-Nahmen Melopœia, Melotheſia, oder, welches ich lieber wählen mögte, Melodica, und ist eine wirckende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus eine Melodie erwächst. (vid. Aristid. Quint. p. 29.)

§. 21.

Nun kömmt die Reihe an die Eintheilungen der Music, deren Nahmen und Wesen wir im vorhergehenden gnugsam untersuchet haben. Den alten Weltweisen muß man bey dieser Gelegenheit so gewogen seyn, daß ihnen ihr Unterschied inter muſicam mundanam, humanam & inſtrumentalem, ohne den geringsten Abbruch, erb und eigen verbleibe.

§. 22.

Durch die erste Art, nehmlich die so genannte **Welt-Music**, verstunden sie die Zusammenfügung aller sichtbaren himmlischen Cörper: Sonne, Mond, Sterne ꝛc. die Vermischung der Elementen, ja, den gantzen Welt-Bau. Die zweite Art, nehmlich die **Mensch-Music**, bedeutete die Vereinigung menschlicher Seelen und Leiber; die Verhältnisse eines Gliedes mit dem andern; die Ordnung und Kreis-Kette aller Wissenschafften und Künste, aller Reiche, Stände, Staaten u. s. w. Die dritte Art endlich, nehmlich die **Werck-Music**, war eben dasjenige, warum sich Tonweise, Sänger und Spiel-Künstler noch itzo bemühen, das klingende und vornehmlich das singende Wesen, dessen Untersuchung unsrer vorhabenden Arbeit zum Unterwurff dienet, welches der Sinn des Gehörs, und durch denselben die Vernunfft begreifft, einfolglich wovon diese letztgenannte ihr Urtheil fällt, in so weit es mit dem Sinne übereinkömmt. Denn es ist gar nichts im Verstande, was nicht vorher in die Sinne gefallen ist.

§. 23.

Da nun weder von der oberwehnten **Welt-Music**, noch von der angeführten und erklärten **Mensch-Music** das geringste in die Ohren fällt; so haben wir in diesem Stücke oder Buche nichts damit zu schaffen, sondern halten uns einig und allein an die so genannte wirckliche oder **Werck-Music**.

§. 24.

Wir wollen demnach bloß zeigen und lehren, wie eine solche Music zu verfertigen, und in die Ausübungs-Wege zu richten sey, die dem Sinn des Gehörs, das in der Seelen wohnet, durch die Werckzeuge der Ohren gefalle, und das Hertz oder Gemüth tüchtig bewege oder rühre. Hiezu brauchen wir keiner andern Eintheilung, als der **theoretischen** und **practischen**; deren erste nur mit innerlichen Betrachtungen und Erwegungen zu thun hat; die zweite aber Hand anleget, und das erwogene äusserlich ins Werck setzet.

§. 25.

Diesem zu Folge theilet man die Music am besten so ein: erstlich in diejenige Wissenschafft, welche die Klänge für sich selbst untersuchet, und mittelst gewisser Regeln, zum Wollaut einrichtet. (Das ist ein Stück der Theorie.) Hernach in diejenige Kunst, dadurch man solche Klänge entweder mit dem Halse oder mit klingenden Werckzeugen ausdrücket. (Das ist die Praxis gewisser massen.)

§. 26.

Ich folge hierin dem **Putean** *). Bey ihm scheinet es, als ob das Setzen oder Componiren zur Betrachtung (Theorie) gerechnet werde, welches auch, in engerm Verstande, endlich wol angehen mag; überhaupt aber gehört es doch eben so nothwendig zur Vollziehung, als etwa die Schrifften eines gerichtlichen Anwalds hiesiger Orten, der sich den Nahmen eines practici nicht wird

*) Muſicam divido in eam, quæ ſonos inveſtigat, & cum ratione *quadam* diſponit ad concentum. Et in eam, quæ eos ipſos ſonos aut aſſa voce exprimit, aut voce facta & adficta, ſive per inſtrumenta expreſſa. *Eryc. Putean. Muſathena c. IV. p. 2.*

wird nehmen laſſen, ob er gleich nur mit der Feder in ſeinem Cabinet arbeitet, und nicht öffentlich zum reden auftritt.

§. 27.

Diejenige Art der Erwegung oder Theorie iſt inzwiſchen aller andern vorzuziehen, welche ſich nicht ſo ſehr in leeren, innerlichen Betrachtungen vertieffet, daß ſie darüber der That vergiſt; ſondern ihre Haupt-Abſicht alſofort auf den wircklichen Gebrauch und Nutzen richtet. Und in ſolchem Fall hat auch ein jeder Kunſt-Verwandter (geſchweige ein Componiſt) ſeine eigene Theorie und Betrachtung anzuſtellen. Wer ſich beide Theile wol zu Nutz machen will, der muß ſie nimmer trennen, ſondern wie Leib und Seele feſt bey einander halten, und alſofort, nach reiffer Uberlegung, zur Ausübung und Vollziehung ſchreiten: oder wenigſtens, im Lehren, die Sache ſo deutlich vortragen, daß man die wircklíche Anwendung von ſelbſten leicht machen kan.

§. 28.

Nach Maaßgebung des vorhergehenden Satzes muß alſo bey jedem beſondern Lehr-Stücke die Ausführung und Vollziehung mit der Erwegung auf gewiſſe Weiſe von Rechts wegen genau verbunden ſeyn. Denn ſelbſt die abgeſonderte Beſchaulichkeit hat ihre eigene Ubung: und die That hinwiederum ebenfalls ihr eigenes Bedencken.

§. 29.

Nun ſollte man zwar wol vernünfftiger Weiſe ein Ding vorher betrachten, überlegen, erwegen und bedencken, ehe es angegriffen oder ausgerichtet wird; allein mit Lehr-Sätzen hat es offt eine gantz andere Beſchaffenheit, als mit ſittlichen Sachen, ſo, daß man offt in jenen gleichſam von hinten anheben muß: welches mit dem Beiſpiel aller Kunſt-Regeln in der Welt zu erweiſen ſtehet.

§. 30.

„Ich habe nunmehro vielfältig erfahren und richtig befunden, daß man in der Muſic ſo wol, "als in den Sprachen, die Grund-Sätze nicht ſo ſehr zur Vorbereitung, als zur Bekräfftigung deſ- "ſen, ſo ſich in der Ausübung wahr befindet, gebrauchen müſſe *)„

§. 31.

Weiter in unſern Eintheilungen fortzufahren, ſo iſt bekannt, und eben nicht unrecht gehandelt, daß man die practiſche Muſic unterſcheidet in compoſitoriam vel poëticam (in die Setz-Kunſt oder Compoſition) & executoriam (in die Ausführung ſelbſt). Es werden hiebey der erſten die Gattungen des Choral- und Figural-Geſanges, der zweiten Art aber die Vocal- und Inſtrumental-Sachen, als ein Paar Glieder, unterworffen. Allein, wenn wirs genau einſehen, gehet dieſe Eintheilung faſt mehr auf die Perſonen, als auf die Dinge.

§. 32.

Zu einer jeden Vollziehungs-Muſic werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erſtlich ſolche, die ein Werck erfinden, ſetzen, machen, verfaſſen oder vorſchreiben, (compoſiteurs) und hernach ſolche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (executeurs). Jene verfaſſen nicht nur Choral-Lieder und Figural-Stücke; ſondern auch Vocal- und Inſtrumental-Sachen. Dieſe wiederum, ob ſie ſchon überhaupt nur ſingen und ſpielen, können ſolches gleichwol auch theils choraliſch, theils figurmäßig verrichten. Die erſten ſind Urheber; die andern Leſer oder Vorleſer von einerley und allerley Melodien.

§. 33.

Uberdies iſt der eigentliche Choral-Geſang mit Recht keine Muſic zu nennen: denn dieſe erfordert eine geſchickte Vereinigung **verſchiedener und ungleicher, doch zuſammenſtimmender Klänge** †. Nun finden ſich aber ſolche gar nicht bey dem einzeln Kirchen-Liedern: und wenn gleich noch ſo viele Inſtrumente mit darein ſpielen, wird doch nichts anders daraus; ſo lange nicht zum wenigſten ein beſonderer Baß, ein ordentlicher Tact, und eine verſchiedene Geltung der Noten hinzu kommen. In ſolchem Fall nimmt auch der allereinfältigſte Pſalm alſobald die Eigenſchafft des figürlichen Geſanges an ſich.

*) Sind Worte *Ottomir Gibelii*, in Seminario Modulatoriæ vocalis, præfat. p. 37. Wer dieſen Mann und den obangezogenen Lorber nicht kennet, der kan in Walthers Muſical. Wörterbuche Nachricht von ihnen finden.

†) Muſica eſt plurium & diſparium apta ſonorum concordia. *Eryc. Puteam.* Muſath. p. 19.

Digitized by Google

§. 34.

Weil aber heutiges Tages faſt keine Choral-Geſänge, ohne Beitritt eines vielſtimmigen Orgel-Wercks gehöret werden (es wäre denn an ſelbſt-erwählten Buß-Tagen, wo man dieſes Haupt-Inſtrument mit Unrecht ſchweigen heißt, oder in gar geringen Land-Kirchen) ſo hat es mit der angeführten ehmaligen Entheilung ſehr wenig mehr zu bedeuten.

§. 35.

Aller Geſang iſt zwar Melodie, ſo wie ſie es denn auch iſt; alle Muſic iſt Melodie, und muß auserieſene Melodie ſeyn; aber alle Melodie iſt keine Muſic. Denn es gibt auch unförmliche, doch darum nicht undienliche Sang-Weiſen. Gemeine Lands-Knechte, oder Miliz, ſind keine ordentlich-geübte Krieges-Leute, ob ſie gleich Dienſte mit thun.

§. 36.

Daher ſind Melodie und Muſic einiger maaſſen ſo unterſchieden, als Materie und Form. Jene kan ohne dieſe nach ihrer Art beſtehen; dieſe aber nicht ohne jene.

§. 37.

Fürs andre iſt ſo wol der Choral- als Figural-Geſang allerdings der Vocal-Muſic unterworfen, welche letztere allhie viel eher ein Geſchlecht, als eine Gattung, abgeben könnte. Weil auch drittens die Inſtrumental-Muſic nichts anders, als eine bloſſe Nachahmung menſchlicher Stimmen ſeyn kann; ſo wäre ſie, in Anſehung deſſen, nicht ſowol eine Mit-Art, (conſpecies) als vielmehr der Vocal-Muſic nachzuſetzen und von ihr abhängig.

§. 38.

Ob es nun gleich einer Seits an dem iſt, daß auch viele Muſiken bloß mit Inſtrumenten, ohne Sing-Stimmen aufgeführet werden; ſo iſt doch, andrer Seits, das Singen ohne Inſtrumente gröſſeſten Theils abgeſchafft: daher mancher dencken mögte, es wäre dieſen Falls die Entheilung vergeblich, weil heutiges Tages bey den Menſchen-Stimmen (dafern es was rechtes heiſſen ſoll) immer ein oder anders Inſtrument erfordert werden will: denn, weil die Menſchen-Stimme viel unbeſtändiges im Ton an ſich hat, einſam klinget, und dazu in enge Schrancken geſchloſſen iſt, ſo trifft die Vocal-Muſic nicht wenig Bequemlichkeit und Unterſtützung bey den Inſtrumenten an, wie **Lippius** * gar recht urtheilet.

§. 39.

Allein dieſelbe Anmerckung hätte nur etwa, und kaum, auf die Helffte ihre Richtigkeit: maaſſen die Inſtrumente, um eine Muſic zu machen, gar nicht unumgänglich mit Sing-Stimmen vergeſellſchafftet ſeyn dürffen; ob gleich dieſe gerne allemahl Inſtrumente zum Gefolge und zur Beihülffe verlangen. Ja, was noch mehr iſt, weil bey der Herrſchafft menſchlicher Stimmen, ungeachtet hundert Inſtrumente dazu ſpielten, es dennoch eine Vocal Muſic heißt und bleibt, indem die Benennung von dem mächtigſten, vornehmſten oder beſten Stück herzuleiten iſt, auch alle Grund-Regeln daraus genommen werden müſſen, wie im erſten Haupt-Stück erwieſen worden.

§. 40.

Man ſchlage und zwinge die Inſtrumente ſo künſtlich und lieblich, als nur möglich iſt, darin bin ich mit dem **Putean** ** völlig einig, daß, wenn ſich nur die Sing-Stimmen hören laſſen, ihnen alles gleich zufalle, und iedermann denſelben ſo Preis als Sieg von Rechts wegen beilege.

*) Non nihil commoditatis & perfectionis videtur accedere vocali ab inſtrumentali Muſica, propter vocis humanæ inconſtantiam, ſolitudinem & terminos exiguos. *M. Lippii Diſput. II. de Muſ.*

**) Inſtrumentorum quicquid ars dedit eogas licet & pulſes, ſi concentus ille vocum adſit; haud dubie hinc pendebis coronamque ei merito adſcribes & triumphum. *E. Putean. Muſath. p. 27.*

Drittes

Drittes Haupt-Stück.

Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-Lehre.

*** *** ***

§. 1.

In den meisten Büchern, welche von der Ton-Kunst handeln, wird ein grosses Wesen gemacht von Zahlen, Maassen und Gewichten; vom Klange aber, und von dem sehr beträchtlichen physicalischen Theil dieser Wissenschafft sagt man fast kein Wort, sondern führt so geschwind darüber hin, als wenn er wenig oder nichts zu bedeuten hätte.

§. 2.

Da nun aber solches Verfahren ein gantz verkehrtes Wesen ist, indem der Klang der eintzige Unterwurff (subjectum) der Music bleibet, so wie das Gehör derselben Gegenstand (objectum); die Zahlen hergegen und was ihnen anhängig, nur in der Harmonicalischen Meßkunst blosse Handlanger und Nothhelffer abgeben, mit deren Beistand wir die äusserliche Beschaffenheit und Gröſſe der Intervallen einigermaassen betrachten und begreiffen können: als wird es höchst nöthig seyn, uns über des Klanges Natur ein wenig breiter zu erklären.

§. 3.

Schlägt man die besten und ältesten musicalischen Scribenten auf, so findet sich, daß sie den Klang beschreiben als einen *) Verfall, da die zum Singen bequeme Stimme sich nur einmahl ausdehnet; oder, als den kleinesten Theil der zum Singen geschickten Stimme; und dergleichen. Woraus aber gar keine Erbauung zu schöpffen ist, weil solche Beschreibung die eigentliche Natur des Klanges im geringsten nicht berühret, und man sich billig verwundern muß, wenn absonderlich bey dem Aristoxeno † mit grossen Buchstaben darüber stehet: Definitio Soni.

§. 4.

Wir könnten eine Menge solcher unzulänglichen Beschreibungen, aus dem Aristotele, Boethio, Ptolemäo, und vielen andern hieher setzen, wenn es zu etwas nützte; nur des Kircher seine, wegen der ungemeinen Verwirrung, wollen wir in den Anmerckungen **) anbringen, und hier nur so viel feststellen, daß der Klang sey eine gewisse, geschwinde Bewegung und Zusammenschlagung der feinesten Lufft-Theilgen, die empfindlich ins Gehör dringen.

§. 5.

Hiernächst muß man etwas naturmäßiger von der Sache reden, wenn der Leser von dem Wesen des Klanges und seiner eigentlichen Bildung einen deutlichen Begriff haben soll: denn das ist viel nützlicher, als die Zeit mit häuffigen Rechne-Künsten und logistischen Grillen zu verderben.

§. 6.

Wenn alles unbeweglich wäre, müste auch alles todtstill seyn, so daß man keinen Klang, ja, nicht einmahl das geringste Geräusche, vielweniger eine wol-lautende Zusammenstimmung vernehmen würde: daraus zu schlieſſen stehet, daß aller Klang, Gesang und Schall von nichts anders herrühren könne, als von der Bewegung, nachdem, durch ihr Zuthun, die sich allenthalben befindliche Lufft mittelbarer Weise gerühret, zertheilet, getrieben, geschlagen und gestoſſen wird. Wobey es dreierley zu betrachten gibt, nehmlich dasjenige so da rühret, als ein agens; dasjenige so gerühret wird, als ein patiens, und das Mittel, wodurch sich die Würckung dieser Bewegung dem Gehör mittheilet, als ein vehiculum.

*) Vocis casus, cantui aptus, in unam tensionem. *Euclid. Introd. harm. p. 1.* Vocis cantui aptæ pars minima. *Aristid Quintil L. I. de Musp. 9.* Vocis concinnæ casus in unam tensionem. *Bacch. Sen. Introd. Art. Mus. p 2 &c.*

†) *Harmonic. element. L. I. p. 15.*

**) Sonus est qualitas passibilis successiva ex aëris vel aquæ interceptione, elisioneque, sonantium corporum collisionem insequente, producta, sensum auditus movere apta. *Kirch. Musurg. T. I p. 2.* Ein mehrers hievon lese man im *Crousaz, Traité du Beau, Chap XI.* im dritten Theil des Orchestres an vielen Orten, die das Register anzeiget, und in der zweiten Auflage der Organisten-Probe p. 158. sq.

Digitized by Google

§. 7.

Wie nun das erste, z. E. der Finger, das andre die Saite, und das dritte allemahl die Lufft ist; so hat es freilich seine Richtigkeit, daß auch Wasser den Klang fortführen kan, wenn man erweget, welchergestalt dieses Element, ja das Feuer selbst, nothwendig eine feine Art der Lufft haben müsse. Die Lufft aber im Wasser ist, wegen der Dicke des Cörpers, ungemein subtil, weil sie sonst durch die festen Gänge desselben schwerlich dringen könnte. Die grobe Lufft nennet man Aërem, und die allergröbste ist in der Erde, welche deswegen von keinem Klange weiß, die feinere heisset Æther, welche letztere sich nicht nur im Wasser, sondern allenthalben befindet, auch daselbst, wo sich keine grobe Lufft mit ihr vermischen kan, und dringet durch Glas, Holtz, Steine, Eisen ꝛc. Daher kan auch allenthalben, doch mit Unterscheid, durch ihre Bewegung ein Klang, ein Schall, ein Knall oder wenigstens ein Krachen und Geräusch entstehen.

§. 8.

Solches geschiehet auf viererley Weise. Zum ersten, wenn **zween harte Cörper** auf einander treffen, als z. E. der Hammer und Ambos, die Glocke und der Kleppel, welche einen gar starcken **Klang** verursachen, weil die in ihnen befindliche feineste Lufft auf das gewaltigste zerschlagen wird, und sich in solchen harten Metallen nicht, wie in andern weichern Materien, verschleichen kan.

§. 9.

Fürs andre läßt sich entweder ein grosses Getön, oder, nach Beschaffenheit des Unterwurffs, ein heffiges **Krachen** hören, wenn ein **fliessender Cörper auf einen festen stösset**: z. E. Wenn der Wind einen Baum umwehet u. d. g.

§. 10.

Drittens, und im Gegentheil, wenn ein weiches und **fliessendes Wesen** mit Ungestüm **von einem harten** und festen zertheilet und gewaltsamer Weise zertrennet wird: z. E. Wenn man die Lufft mit einer Schwangruthe durchschneidet, da vernimmt das Ohr ein **Gepfeiffe**, wenn die Ruthe die Lufft durchstreichet.

§. 11.

Endlich und zum vierten thut sich ein **Knall und Schall** hervor, wenn **zween weiche** und fliessende Cörper, als zum Exempel zween **stürzende Wasser-Fälle**, gegen einander **tobende Winde**, oder ein Feuer, das die Lufft **mit Macht** forttreibet ꝛc. im Streit begriffen sind, welches zwar erschrecklich **kracht** und **brüllet**, aber wegen **der übermäßigen Gewalt**, beyder Theile Flüssigkeit, und ihrer weichen, nachgebender Eigenschafft, selten bey dergleichen Hefftigkeit einen vernehmlichen und rechten Klang gibt: wie solches, unter andern an Abfeurung des groben Geschützes zu erkennen, da Feuer und Lufft (nicht Pulver und Kugel) **durch ihre hefftige Zusammenstossung und gewaltige Bewegung**, den entsetzlichsten Schlag verursachen. Wo es aber sanfft hiemit zugehet, ist die Wirckung gantz anders: wie bald erhellen wird.

§. 12.

Um nun diese Sätze näher auf die eigentliche Ton-Lehre anzuwenden, wird ohnschwer zu begreiffen seyn, daß zu der obgedachten ersten Bewegungs-Art alle besaitete Werckzeuge gehören, die mit Nägeln, Federn, Bögen, Fingern u. s. w. gerühret werden: ingleichen alle diejenigen, wo Schlägel und gespannte Felle sich begegnen, und also zween dichte Cörper auf einander treffen, die den grösten Gebrauch in der Music ausmachen: denn ob gleich die Härte derselben unterschiedlich ist, da man z. E. einige Feder von Metall, andre aus Raben-Flügeln macht, so sind und bleiben es doch eben so wol, als die Haare an den Bögen, und die Ballen an den Fingern, mehr oder weniger dichte Cörper.

§. 13.

Zur zweiten Art zehlen wir, mit kurtzen zu sagen, alle Wind- und Blase-Instrumente, da ein dünnes flüßiges Wesen, nehmlich der Athem, an ein dichtes und festes stösset: es sey nun von Holtz, Silber, Meßing ꝛc.

§. 14.

Der dritten Art sind wiederum nur diejenigen klingenden Werckzeuge, deren gespannte Saiten die Lufft zertheilen, wobey denn allemahl ein harter Cörper auf einen weichen wircket.

§. 15.

Nichts lieblichers oder angenehmers, aber mag gehöret werden, als wenn die eine sanffte Lufft

Lufft die andre auf das gelindeste und künstlichste zertheilet, welches die menschliche Stimme allein in höchster Vollkommenheit zu thun vermag, und aus diesem Grunde ihren gantzen Vorzug bernimmt: indem bey dem Singen, nach der vierten Bewegungs-Art, zween weiche Cörper einerley Geschlechts, ohne gewaltsames Treiben, lieblich mit einander zu schaffen haben.

§. 16.

Es entstehet aber der Schall nicht nur allein, vorgedachter Maassen, aus einer Zusammenstossung, da eins an das andre schlägt; sondern auch im Gegentheil, wenn etwas zerbrochen oder von einander gerissen wird, das sonst zusammen gehöret: da es denn, nach Beschaffenheit der Cörper, entweder nur ein Geräusche, oder einen rechten Klang von sich wirfft. Das erste kan man sich an der Spaltung eines Stückes Holtzes, oder an der Zerreissung eines Tuchs; das andere aber an der Zerspringung einer Saite vorstellen, als bey welchen Fällen die Sache auf eine Zurückprallung der Lufft ankömmt.

§. 17.

Gleichwie nun, wenn ein Stein ins Wasser geworffen wird, augenblicklich ein Circkel entstehet, welcher sich mit seiner Gröſſe nach der verursachten Bewegung richtet, und wie dieselbe geringer wird, ebenfalls ermüdet, sich entziehet und zuletzt gar aufhöret; also gehet es auch mit dem Klange in der Lufft zu, die eben einen solchen Circkel zuläßt, als das Wasser, der sich denn so weit erstrecket und ausbreitet, als es die Krafft der Bewegung erfordert, wodurch die Ohren der umstehenden, falls sie in solchem Kreise mit begriffen sind, alle gerühret werden.

§. 18.

Die Circkel des Wassers, ie gröſſer sie werden, oder ie mehr sie sich ausbreiten, ie weniger sichtbar fallen sie: weil sie sich von ihrem Mittel-Punct immer weiter entfernen. Desgleichen geschiehet auch mit dem Klange, welcher das Gehör um so viel schwächer berühret, ie weiter dieses von jenes Ursprunge entlegen ist. Und wenn endlich die Drehung, Bewegung und Ausdehnung der Lufft-Circkel aufhöret, alsdenn, und in eben der Maasse, höret auch der Klang auf.

§. 19.

Geschiehet es etwa von ungefehr, daß sothane Circkel im Wasser einen Widerstand antreffen, daß sie sich nicht gnungsam ausbreiten können, ob sie gleich Kräffte genug dazu hätten; so kehren sie alsobald wiederum zurück, und finden ihr Ende, wo ihr Anfang gewesen ist.

§. 20.

Eben also verhält es sich auch mit der Lufft: wenn ihren Circkeln etwas im Wege stehet, wenden sie sich den Augenblick wiederum zum Ursprunge ihrer Bewegung. Und von dieser Zurückprallung entstehet, auf gewisse Weise, in unsern Ohren ein Laut, welchen man das Echo oder den Wiederhall nennet.

§. 21.

Nachdem es also wol eine ausgemachte Sache ist, daß aller Klang aus der Bewegung entstehet, so kan man leicht erachten, daß auch die menschliche Stimme, wenn sie einen Hall oder Schall hervorbringt, solches mittelst bewegter Lufft thue, und dazu zween künstliche, doch angeschaffene und natürliche Werckzeuge gebrauche, nehmlich die Lunge und die Kehle: deren erste gleichsam der Blasebalg ist, welcher die auswendige Lufft einziehet und ausläßt; die andre hergegen ein wunderbare Röhre, welche den herausgehenden Athen, mittelst ihrer Ringe und andrer Theile, so zu zwingen, zu drucken und geschickt zu bilden weiß, daß er zum Klange wird.

§. 22.

Ob nun gleich von der Bewegung dieser Werckzeuge vielerley Laut, der nicht allemahl ein rechter musicalischer Klang ist, entstehet; wie denn gar grosse Bewegungen in der Natur vorgehen, die darum nicht klingen: so folget doch daraus, daß nicht iede Bewegung einen Ton verursacht, und daß hingegen, wo dieser vernommen wird, derselbe eine gewisse förmliche Bewegung der Lufft zur unwiedersprechlichen Mutter habe.

§. 23.

Weil inzwischen diese Bewegungen (andrer Umständen und Eigenschafften zu geschweigen) theils langsam, theils geschwind geschehen können, so ist daher zu wissen, daß von den langsamen die tiefen Klänge, und von den geschwinden die hohen entspringen, wie solches die Erfahrung beweiset. Denn wenn wir auf einem besaiteten Instrument mit den Fingern, oder auf andre Art, eine Bewegung machen, so wird sich finden, daß die groben, langen Saiten seltenere Schläge

thun, und ſpäter nachſummen; dahingegen die feinere und kürtzere Säiten, wenn man ſie rühret, eine geſchwindere Bewegung annehmen, aber auch eben darum den Klang deſto ehender verlieren.

§. 24.

Die Urſach deſſen iſt, weil eine dicke und ſchlaffe Saite die Lufft nur ſchwächlich zertheilet, und alſo den Klang deſto mehr verlängert, aber zugleich deſto undeutlicher macht, ie langſamer die Bebungen von Statten gehen; da andern Theils eine dünne, kurtz- und ſteiff-geſpannte Saite die Lufft ſtärcker und hurtiger durchſchneidet, ſo daß der Klang keine ſonderliche Dauer haben kan, ob er gleich ſchärffer und vernehmlicher in die Ohren dringet, weil ihn eine geſchwindere Bewegung hervorbringt.

§. 25.

Es iſt dieſes eine ſolche Materie, die vor allen andern zur melodiſchen Wiſſenſchafft gehöret, und von groſſer, ja, faſt von der allergröſſeſten Wichtigkeit iſt. Wenn wir die Ariſtoteliſchen Schrifften durchſehen, ſo findet ſich auch unter andern darin ein eigenes Buch, von dem *, was das Gehör betrifft. Solches macht den erſten Punct unſrer muſicaliſchen Natur-Lehre aus.

§. 26.

So viel nun einem Ton-Meiſter von der eigentlichen Bildung des Ohrs zu wiſſen nöthig iſt, findet er bereits in der acht und dreiſſigſten Betrachtung des muſicaliſchen Patriotens; will er aber noch gerne weiter gehen, ſo können ihm **Caſſebohms** fünff Abhandelungen vom menſchlichen Ohr, 1735. zu Hall gedruckt, hierunter ferner dienen. **Lohenſtein** ** ſagt: das Geſicht, der Geruch, der Geſchmack und das Fühlen dienen dem Leibe; der einige Sinn das Gehörs aber iſt unſrer Seele und unſern Sitten beſtimmet und vorbehalten. Ein Ausſpruch, der zur tiefern Einſicht aufmuntern kan.

§. 27.

Zu unſern Zeiten iſt dieſes Stück der Natur-Lehre des Klanges durch zween geſchickte und gelehrte Frantzoſen, die Herren **Sauveur** und **Dodart**, Mitglieder der Königl. hohen Schule der Wiſſenſchafften, ſehr wol behandelt, und es ſind ausnehmende Proben davon in den Geſchicht-Büchern derſelben Academie anzutreffen, worauf wir uns, Kürtze halber, beziehen. So viel vom Klange an ſich ſelbſt, als dem erſten Artickel.

§. 28.

Der zweite Punct, welchen ein muſicaliſcher Phyſiologus, oder Natur-Befliſſener in der Klang-Lehre zu unterſuchen hat, beſtehet in den **Eigenſchafften der klingenden Cörper**, und hat alſo nicht nur einen wichtigen Einfluß in die mechaniſchen Künſte der Inſtrumentmacher; ſondern es kan auch ein Componiſt, wenn er dieſe Eigenſchafften wol inne hat, ſonſt aber nicht, begreiffen, warum z. E. ein einziger und derſelbige Klang (als etwa das ſo genannte eingeſtrichene c) verſchiedentlich lautet, nachdem es entweder von verſchiedenen Stimmen geſungen, oder von verſchiedenen Inſtrumenten hervorgebracht wird? Es laſſen ſich aus dieſem Grunde viele nützliche Anmerckungen machen, die uns aber zu groſſer Weitläuftigkeit Anlaß geben würden, wenn wir ihrer gedencken ſollten.

§. 29.

Nur die vorhergehende einzige Frage zur Probe aufzulöſen, ſtehet zu wiſſen, es rühre der Unterſchied daher daß z. E. ein Baſſiſt, wenn er gedachten Klang c bilden will, den Hals enge, ein Knabe oder Diſcantiſt aber denſelben weit machen muß: und daß eine Trompete vielen oder wenigen, ein Baſſon hergegen wenigen oder gepreßten Wind dazu erfordert.

§. 30.

Woraus ein Nachdenckender leicht ſchlieſſen wird, wie fern ſich dergleichen Lehr-Sätze erſtrecken können, die ſowol in der Inſtrumental- als Vocal-Muſic ſonderbare Dienſte thun, und uns zeigen, wie wir eine iede Stimme und ein iedes Inſtrument **in der rechten Krafft** gebrauchen oder anbringen ſollen: wovon es vielleicht in den practiſchen Abtheilungen dieſes Wercks mehr Gelegenheit zu handlen geben dürffte.

§. 31.

Der dritte Punct gehet auf die Sympathie, oder natürliche Beiſtimmung, vermöge welcher ein Cörper mit dem andern zur Vereinigung angetrieben wird. Wir ſpüren ſolche abſonderlich an den

*) Περὶ ἀκουστικῆς, de Acuſtica. **) Im Arminio P. II. p. 90.

den freien klingenden Saiten, und untersuchen die Ursache, warum z. E. eine entfernete und von keinem sichtbaren Werckzeuge gerührte Saite, durch den Klang einer andern, die mit jener in gleichem Verhalt oder nur in genauer Verwandtschafft stehet, wircklich beweget und zum Getön veranlasset wird: dabey man denn die flüchtigen und feinesten Lufft-Theilgen für die vermittelnde Kräffte am sichersten zu halten guten Grund hat.

§. 32.

Es ist auch fast kein Cörper zu nennen, in welchem nicht dergleichen natürliche Freund- oder Feindschafft mit andern anzutreffen seyn sollte. Bey den Menschen sind wol die Ausdünstungen des Leibes ein ungezweifeltes Mittel zur Beförderung der Geneigtheit und des Wiederwillens, davon man offt, ohne sich einander zu kennen, ja, ohne zu wissen warum, deutliche Empfindungen verspüret.

§. 33.

Es läßt sich auch diese Bei- oder Abstimmung, Sympathie und Antipathie, mit ihrer Wirckung, in andern klingenden Cörpern, die eben nicht musicalisch sind, als z. E. in Trinck-gläsern, nicht nur hören, sondern gar sehen und fühlen: wovon der berühmte **Morhoff** eine artige und bekannte Abhandlung *) geschrieben hat. Denn, ob es zwar wol an dem ist, daß ein solches Glas von dem starcken Geschrey und von der hefftig anprallenden Lufft in solche Erschütterung geräth, daß es endlich in Stücken springen muß; so ist doch sehr glaublich, daß dazu ein gewisser Ton gehöre, der mit dem Klange des Glases (ich wollte lieber sagen in Feinds- als) in Freundschafft stehet.

§. 34.

Diese Materie dienet inzwischen nicht etwa bloß zu Beschaulichkeiten, wie mancher meinen möchte; sondern es kan sich ein Componist, in der Ausübung seiner Wercke, einen ansehnlichen Vortheil daraus ziehen, wenn er, vornehmlich bey Instrumental-Sachen, solche Saiten fleißig ins Spiel bringet, die, mittelst der natürlichen Beistimmung, andre ihres gleichen verstärcken, sich im Klange vereinigen, und den Wollaut, unvermerckter Weise, verdoppeln.

§. 35.

Wir ziehen ferner hieraus den Beweis des wahren Satzes **), **daß kein einziger Klang allein, und ohne seine Vollstimmigkeit, seyn könne**; ob diese gleich von unserm Gehör nicht iederzeit vernommen werden mag.

§. 36.

Auf dicken Darm-Saiten, absonderlich auf bespönnenen, läßt sich mit gantz gelinden Bogenstrichen eine deutliche Probe davon machen, und unter andern darthun, daß ein ieder zur Melodie geschickter Klang bereits seine Harmonie bey sich führet: denn, gemeiniglich melden sich die Octav und Qvint, gleichsam heimlich, dabey an.

§. 37.

Eben aus diesem von der Natur selbst an die Hand gegebenen harmonischen Haupt-Grunde haben die ersten verständigen nicht ungelehrten Orgel-Bauer ihre so genannte Mixturen hergeleitet, wobey einem ieden Tast der völlige Accord, theils einfach, theils vielfach, nach der Grösse des Wercks, zugeleget wird: welches Register zwar für sich allein heßlich lautet; wenn es aber von andern stärckern Stimmen bedecket wird, der Vollstimmigkeit die meiste Krafft und den grössesten Nachdruck gibt.

§. 38.

Diese Sympathie trifft man auch in allen Pfeiffen und Werckzeugen an, die geblasen werden, woselbst, bey erforderter Erhöhung oder Erniedrigung einer Octav, das Instrument keine Veränderung in seiner Lage, äusserlichen Gestalt, oder sonst bekömmt, sondern sich, durch Vermittelung des blossen Athems oder der Lufft, zwei bis dreimahl am Klange verjehen läßt: welches gewißlich anzeiget, daß ein Ton schon in dem andern auf verborgene Weise enthalten sey.

§. 39.

Nicht nur die Octaven, sondern auch die Qvinten und Tertzen geben sich bey den Flöten an, wenn sie durch Uberblasung dazu genöthiget werden, in den Trompeten aber geschiehet solches ungezwungener Weise, und gleichsam von selbsten; indem sie den richtigen und gewöhnlichen Accord gantz natürlich, und sonst ohne Kunst oder Zwang keinen einzigen andern Klang recht rein von

*) Sie führet den Titel: Stentor hieroclastes l. de scypho vitreo voce humana fracto.

**) Nullum sonum esse desolatum.

Digitized by Google

ſich hören laſſen, der nicht ſeinen Grund in einem der unterlegenden, als Conſonantz, habe: welches eine Anmerckung iſt, dadurch vieles zu erörtern ſtehet, das man bisher für ein Geheimniß, ja, für ein Wunder hat halten wollen. Wie denn **Werckmeiſter** in ſeinen Schrifften ſehr viel mit dieſen Dingen zu thun findet, ohne das rechte Fleck gen zu treffen.

§. 40.

Man darff aber nicht wähnen, ob ſey die Menſchen-Stimme von dergleichen ſympathetiſchen Eigenſchafften des Klanges gantz entblöſſet. Denn, zu geſchweigen aller ſo genannten Falſetten oder Fiſtul-Stimmen, welche nichts anders ſind, als in richtigem Octaven-Verhalt erhöhete Klänge, ingleichen der Exempel bey mutirenden Knaben, denen nicht nur die Stimme ſehr offt, wieder ihren Willen in die Qvint überſchläget, ſondern auch, wenn aus dem Diſcant ein Alt wird, in eben dem Verhalt einer vollenkommenen Conſonantz ihren Sitz nimmt: ſo hat man unter andern an einem noch lebenden wackern Capellmeiſter und vortrefflichen Sänger wahrgenommen, daß er mit ſeiner geſetzten holen Stimme zu gleicher Zeit zween Klänge in Octaven-Verhalt hören laſſen, auch damit einige Stuffen auf- und niederſteigen können.

§. 41.

Ob nun zwar alle und iede Kählen dergleichen Beſchaffenheit nicht aufweiſen mögen, und eine eigene Einrichtung der zum Singen gehörenden Werckzeuge dazu erfordert wird, welche mancher haben kan, ohne daß er es wiſſe; ſo erhellet doch gnugſam aus erwehnten Umſtänden, daß gedachte Werckzeuge des menſchlichen Halſes ebenfalls geſchickt ſind, ſolche natürliche Anverwandtſchafft der Klänge darzulegen.

§. 42.

Weil übrigens bey allen Naturkündigern gewiß iſt, daß die Ton-Kunſt durch ihre natürliche Bei- oder Abſtimmung nicht ſelten die Stelle der Artzney vertreten kan; ſo lieget einem zukünfftigen, oder bereits im Amte ſtehenden Capellmeiſter billig ob, alles hiehergehörige in reiffe Betrachtung zu ziehen, und durch wircklíche Verſuche oder Prüfungen das wahre von dem falſchen abzuſondern.

§. 43.

Vor einigen Jahren ſtand in einer gewiſſen Wochen-Schrifft *) ein Rondeau in Noten, welches wieder den Biß der Tarantulen probat ſeyn ſoll. Daß ich aber dieſer Spinnen-Cur, des Sauls, des Königes Erichs und vieler andern abgenutzten Geſchichte nicht gedencke; ſo erweiſen gantz neue Schrifften **), die ſehr glaubwürdig ſind, daß es noch heutiges Tages Exempel gibt, krancken Leuten durch die Muſic zur Geſundheit zu helffen, indem ***) erzehlet wird, daß des Verfaſſers Vater einen ſchwermüthigen, bey dem ſonſt alles vergeblich war verſuchet worden, mit der Muſic zu recht gebracht habe.

§. 44.

In dem ſo genannten Däniſchen Correſpondenten fand ſich 1734. im Jenner eine Nachricht aus Stockholm, daß ein Lautenſchläger, deſſen Inſtrument mit 38. Saiten bezogen geweſen, daſelbſt faſt eben die Wunder verrichtet habe, welche Timotheus von Mileſien am groſſen Alexander erwieſen.

§. 45.

Den 20. Julii 1737. erhielt ich einen Brief von beſonders-guter Hand, mit der Nachricht, daß die Königin von Spanien ihrem Gemahl einen Geſchmack an der Muſic beigebracht, und ihm dadurch alle ſchwartze Melancholie, darein er ſonſt unfehlbar wieder gefallen ſeyn würde, gäntzlich aus dem Geblüte und Gemüthe vertrieben hätte: alſo daß alle Abend um zehn Uhr bey Hofe Concert gehalten würde, ehe man zur Tafel ginge. Ja, die Königin ſoll es ſo weit gebracht haben, daß der König ſelbſt Hand anleget und die Muſic lernet.

§. 46.

Die Geſundheit iſt ſo muſicaliſch, daß alle Kranckheiten aus nichts anders, als aus lauter Mißhelligkeiten und Diſſonantzen beſtehen: wie denn vom **Arion** und **Terpander** †) verzeichnet worden, daß ſie ſolche bey vielen Joniern und Lesbiern glücklich mit Singen aufgelöſet haben.

Is-

*) Quinteſſence des Nouvelles 1727. no. 18.

**) Obſervations de Medecine ſur la maladie, appellée convulſions par un Medecin de la Faculté de Paris, à Paris 1732. 12. pag. 32.

***) Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen, 1733. p. 626. ſqq.

†) Plutarch. de Muſica.

Digitized by Google

Ismenias hat mit der Flöte das Hüfftweh curiret, welches **Theophrastus** im neunten Buche bekräfftiget, und den Phrygischen Liedern solche Krafft zuschreibet. **Asclepiades** hat die Music wieder die Unsinnigkeit, und **Democritus** wieder viele andre Kranckheiten bewährt gefunden.

§. 47.

Die Thebaner bedieneten sich, zu den Zeiten M. Antonini, gemeiniglich der Instrumental-Music bey verschiedenen Kranckheiten: ja, die meisten heutigen Americaner brauchen kein ander Mittel, als ihre ob wol etwas rauhe Spiel-Art, damit sie bisweilen schwere Leibes-Gebrechen und Schmertzen, wo nicht heilen, doch dämpffen und lindern: wie solches alles der fleißige **La Mothe** *) mit mehrern anführet.

§. 48.

In des **Veritophili** Beweis-Gründen, so 1717. mit meiner Vorrede heraus gekommen, handelt das sechste Capitel nicht uneben von dem Nutzen der Music in leiblichen Kranckheiten: und der unlängst, als Professor zu Göttingen, verstorbene Doctor J. W. Albrecht hat verschiedenes **), das hieher gehöret, absonderlich aber viele Zeugnisse beigebracht, die der Music heilsame Wirckung bey allerhand Glieder-Schmertzen behaupten, wobey er, **weil der Klang auf die Spann-Adern des menschlichen Leibes starck arbeitet**, gar artig erweiset, daß z. E. alle Schweiß-treibende Arzeneien und Täntze oder Bewegungen ohne Music lange das nicht ausrichten, was sie mit der Music thun. So viel von unserm vierten Punct.

§. 49.

Das fünffte Stück von der Natur-Lehre des Klanges, welches mit dem vorhergehenden vierten eine grosse Verknüpffung und Gemeinschafft hat, in so weit die Leibes-Schwachheiten sich sehr viel nach der Gemüths-Beschaffenheit richten, ist das vornehmste oder wichtigste von allen, und untersuchet die Wirckungen der wol-angeordneten Klänge, welche dieselbe an den Gemüths-Bewegungen und Leidenschafften der Seele erweisen.

§. 50.

Dieses ist, wie leicht zu erachten stehet, eine nicht weniger nützliche als grosse und weitläuffige Materie, welche einem practico fast unentbehrlicher zu seyn scheinet, als einem theoretico, ob sie gleich hauptsächlich mit lauter Betrachtungen zu thun hat.

§. 51.

Die Lehre von den Temperamenten und Neigungen, von welchen letztern **Cartesius** †) absonderlich deswegen zu lesen ist, weil er in der Music viel gethan hatte, leisten hier sehr gute Dienste, indem man daraus lernet, die Gemüther der Zuhörer, und die klingenden Kräffte, wie sie an jenen wircken, wol zu unterscheiden.

§. 52.

Was die Leidenschafften sind, wie viel derselben gezehlet werden, auf was Weise sie in den Gang zu bringen und rege zu machen, ob man sie ausrotten oder zulassen und ihrer pflegen soll? das sind, dem Ansehen nach, solche Fragen, die einem vollkommenen Weltweisen mehr, als einem eigentlichen Capellmeister zu erörtern obliegen; so viel aber muß dieser dennoch unumgänglich davon wissen, daß die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als eine wol-eingerichtete und klüglich-gemäßigte Gemüths-Neigung.

§. 53.

Wo keine Leidenschafft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muß man sie heilen, nicht ermorden.

§. 54.

Zwar ist es an dem, daß diejenigen unter den Affecten, welche uns von Natur am meisten anhangen, nicht die besten sind, und allerdings beschnitten oder im Zügel gehalten werden müssen. Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollenkommener Ton-Meister auf alle Weise inne haben muß, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wol vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflössen. Denn das ist die rechte Eigenschafft der Music, daß sie eine Zucht-Lehre vor andern sey.

*) La Mothe le Vayer, T. I. p. 521. Seine Gewährs-Leute sind *Boeth.* L. I. de Muſ. *Aulus* Gellius, L. 4. *Apolonius* Dyscolus Hiſt. com. c. 49. *Champlain*, *Sagard.* &c.

**) Unter dem Titel: Muſica medicatrix, in Tractatu phyſico de effectibus muſicis in corpus animatum, p. 128. Wir bedauren hiebey, daß nicht mehr Aertzte die Music so anwenden, und so wenig Musici die Krafft ihrer Kunst in diesem Stücke kennen.

†) de paſſionibus animæ.

Digitized by Google

§. 55.

Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden cörperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist.

§. 56.

Da z. E. die Freude durch **Ausbreitung** unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect am besten durch **weite** und **erweiterte** Intervalle ausdrücken könne.

§. 57.

Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine **Zusammenziehung** solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschafft die **engen** und **engesten** Klang-Stuffen am füglichsten schicken.

§. 58.

Wenn wir ferner erwegen, daß die Liebe eigentlich eine **Zerstreuung** der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Satz-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge (intervallis n. diffusis & luxuriantibus) zu Wercke gehen.

§. 59.

Die Hoffnung ist eine **Erhebung** des Gemüths oder der Geister; die Verzweiflung aber ein gäntlicher **Niedersturz** derselben: welches lauter Dinge sind, die sich mit den Klängen, wenn zumahl die übrigen Umstände (absonderlich die Zeitmaasse) das ihrige mit beitragen, sehr natürlich vorstellen lassen. Und auf solche Art kan man sich von allen Regungen einen sinnlichen Begriff machen, und seine Erfindungen darauf richten.

§. 60.

Alle und iede Gemüths-Bewegungen her zu zehlen dürffte freilich zu langweilig fallen; nur die vornehmsten derselben müssen wir unberühret nicht lassen. Da ist nun die Liebe wol billig unter allen oben an zu setzen; wie sie denn auch in musicalischen Sachen einen weit grössern Raum einnimt, als die andern Leidenschafften.

§. 61.

Hiebey kömt es nun hauptsächlich darauf an, daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. Denn die oberwehnte Zerstreuung der Geister, daraus diese Gemüths-Neigung überhaupt und vornehmlich entstehet, kan sich auf sehr verschiedene Weise begeben, und alle Liebe kan unmöglich auf einerley Fuß behandelt werden.

§. 62.

Ein Verfasser verliebter Sätze muß seine eigene Erfahrung, sie sey gegenwärtig oder verflossen, allerdings hiebey zu Rathe ziehen, so wird er an sich, und an seinem Affect selber, das beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücken in den Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen Leidenschafft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn es wird ihm eher in allen andern Dingen glücken, als in dieser gar zu zärtlichen Neigung.

§. 63.

Ein poesierliches Liebes-Exempel, samt der dazu bequem vermeinten Erfindung, gab uns ehemahls der berühmte **Heinchen**, in der Vorrede der ersten Auflage seiner Anweisung zum General-Baß p. 13. alwo auch einiger wenigen locorum topicorum Erwehnung geschah, und über die Worte: Bella Donna che non fà? fünfferley Erfindungen an die Hand gegeben wurden. Die Uebersetzung: **Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht**, ist Wortrichtig, doch nicht Verstandmässig, indem der Sinn hier eigentlich auf die Krafft der Schönheit gehet, als wollte man sagen: **Sie vermag alles.** Und nach solcher Auslegung würde der Satz eben so gar unfruchtbar nicht seyn, wie man meinet; sondern wir würden das herrschende Wesen der Schönheit zum Haupt-Zweck haben: die reitzende Blicke hergegen als Mittel u. neben-Dinge zu betrachten finden.

§. 64.

In der neuern und sehr angewachsenen Auflage obbelobten Wercks, unter dem Titel: **General-Baß in der Composition**, sind andre Beispiele, welche mehr, als 8. Bogen in der Vorrede betragen, beigebracht, und zwar (wie die Worte daselbst lauten) in etlichen **leichten Texten und truckenen Arien**, um auch dadurch den Reichthum musicalischer Erfindungen, nach der Natur-Lehre des Klanges, zu zeigen, nicht nur in rasenden, zanckenden, prächtigen,

ängstlichen, spielenden, streitenden; sondern ebenfalls in vereinigten, glücklichen, flüchtigen, leidbringenden, **verliebten**, feurigen, lechzenden, seufzenden, tändelnden und so gar **schattenreichen** Umständen, welche des Lesens wol werth sind.

§. 65.

Die Begierde läßt sich zwar von der Liebe nicht trennen, ist aber von derselben darin unterschieden, daß diese auf das gegenwärtige, jene hergegen auf das künftige siehet, und an sich selbst bisweilen mehr Heftigkeit und Ungedult heget. Alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wünschen, Trachten und Begehren, es sey gemässiget oder ungestüm, gehöret hieher, und nach deren mannichfältigen Beschaffenheit, so wol als in Ansehung der natürlichen Eigenschafft dessen, so man verlanget und wünschet, muß auch die Erfindung und Zusammenfügung der Klänge geordnet werden.

§. 66.

Die Traurigkeit besitzet kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschafft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehöret ihr alles zu, was Reu und Leid, Busse, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Elendes in sich hält. Bey solchen Umständen ist denn **Trauren besser, als Lachen.** (Eccles. 7.) Sonst gibt ein bereits angeführter Schrifftsteller *) eine artige Ursache, warum die meisten Menschen lieber traurige, als freudige Music hören, nehmlich: **weil fast iedermann misvergnügt ist.**

§. 67.

In zeitlichen, da die Traurigkeit zwar nichts nutzet, gibt es dennoch unendliche Gelegenheit zu dieser tödlichen Gemüths-Bewegung, auch verschiedene Stuffen und Mischung derselben, wie bey allen andern, deren iede nach ihrem Maaß, durch die vielfältige Zusammenziehung der Klänge und Intervalle, zu besondern Erfindungen und Ausdrückungen Anlaß geben kan.

§. 68.

Nächst der Liebe muß einer, der die Traurigkeit im Klange wol vorstellen will, selbige vielmehr, als die übrigen Leidenschafften, fühlen und empfinden; sonst werden alle so genannte loci topici (örtliche Stellen der Rede-Kunst) in den Brunnen fallen. Die Ursache ist, daß traurig seyn und verliebt seyn zwey gantz nahe mit einander verwandte Dinge † sind.

§. 69.

Zwar müssen auch die andern Gemüths-Bewegungen, wenn sie natürlich vorgestellet werden sollen, gröstentheils von dem Verfasser nachdrücklich empfunden werden; allein, weil diese zeitliche Traurigkeit dem Zweck der menschlichen Erhaltung höchst zuwieder läufft, **indem die Traurigkeit der Welt den Tod wircket; Sorge im Hertzen krancket; wenns Hertz bekümmert ist, auch der Muth fällt; ein betrübter Muth das Gebeine vertrocknet; die Traurigkeit viele Leute todtet; die Kräffte schwächet** (**)&c. obgleich der Mensch offtermahls seine unlustige Lust daran zu finden denckt: so braucht es freilich mehr Zwanges damit, wenn man sich derselben Neigung theilhafftig machen soll, und sie doch in der That eben nicht bey sich verspüret.

§. 70.

Die Freude hergegen ist viel natürlicher, als die Traurigkeit: und eben deswegen, weil sie eine solche Freundin des Lebens und der Gesundheit ist, bequemet sich das Gemüth vielleichter zu ihrer Vorstellung und Annahm. Dennoch thut ihr Mißbrauch bey ruchlosen Leuten unersetzlichen Schaden.

§. 71.

Den grössesten Nutzen einer recht freudigen Music sollen wir billig (doch ohne Ausschliessung erlaubter Ergetzlichkeiten) im Lobe GOttes und im stets-frolockenden Dancken für seine unbegreifliche und unzehliche Wolthaten suchen. Wir haben dazu täglich ja stündlich hohe Ursachen und reiche Materie oder Gelegenheit, diese Ausbreitung unsrer Nerven-Geister und Anspannung der Zäser zu bewerckstelligen: mögen dannenhero das freudige Singen und Klingen in der Kirche oder in den Häusern zu GOttes Ehren und Preise (wenn es mit geziemender Bescheidenheit vergesellschafftet ist) allen andern vorziehen, und, nach den apostolischen *** Worten, **allezeit frölich seyn, uns allewege in dem Herrn freuen, und abermahl freuen.** GOtt will gar

*) La Mothe le Vayer T. I. p. 550.

†) Qui dit amoureux, dit triste. *Buffy Rabut. Memoir.*

**) 2 *Cor.* VII. *Prov.* XII. XV. XVII. *Sir.* XXX. XXXVIII.

***) 1 *Tim.* V. *Philip.* IV.

Digitized by Google

keine traurige Opffer †) haben, und weiß seinem Volcke die Frölichkeit *) nicht genug anzurühmen.

§. 72.

Der Stoltz, der Hochmuth, die Hoffart u. d. g. pflegen auch mit eigenen Farben in Noten und Klängen abgemahlet oder ausgedruckt zu werden, wobey sich der Verfasser meistentheils auf ein kühnes, aufgeblasenes Wesen beziehet. Man bekömt dadurch Gelegenheit, allerhand prächtig klingende Figuren anzubringen, die eine besondre Ernsthafftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel flüchtiges und fallendes zulassen, sondern immer steigen wollen.

§. 73.

Das Gegenspiel dieser Gemüths-Neigungen ist in der Demuth, Geduld ꝛc. welche man mit einer erniedrigenden Art im Klange behandeln, und ja nichts erhebendes dabey einschalten muß. Doch kommen die letzterwehnten Leidenschafften darin mit dem vorigen überein, daß sie eben so wenig scherzendes und tändelndes vergönnen, als der Hochmuth selbst.

§. 74

Eine eigene Stelle unter den zur Klang-Rede bequemen, und zu Erfindungen behülfflichen Affecten verdienet die Hartnäckigkeit, welche man durch verschiedene so genannte capricci, oder seltsame Einfälle schön vorstellen kan, wenn nehml. in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie perfidis nennen, und der gewisser maassen hieher gehöret; wiewol seiner weiter unten, am rechten Ort, nicht vergessen werden soll.

§. 75.

Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anverwandte gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so sind sie wirklich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton-Kunst an die Hand zu geben, als die sanfftmüthigen und angenehmen Leidenschafften, welche weit feiner behandelt seyn wollen. Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineintrumpelt, groben Lerm macht und tapffer raset: es will hier nicht bloß mit vielgeschwäntzten Klang-Zeichen ausgerichtet seyn, wie mancher denckt; sondern eine iede dieser herben Eigenschafften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starcken Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer gezemend singenden Art versehen seyn: wie solches unser allgemeiner Grund-Satz, den wir nie aus den Augen lassen müssen, ausdrücklich erfordert.

§. 76.

Mit der lieben Eifersucht hat sowol die Klang- als Dicht-Kunst immer sehr viel zu thun: und weil diese Gemüths-Verstellung wol aus sieben andern Leidenschafften zusammen gesetzet ist, unter welchen doch die brennende Liebe obenan stehet, Mistrauen, Begierde, Rache, Traurigkeit, Furcht und Schaam aber nebenher gehen; so kan man leicht gedencken, daß häuffige Erfindungen in der Ton-Ordnung daraus hergeleitet werden können, welche gleichwol alle, der Natur nach, auf etwas unruhiges, verdrießliches, grimmiges und klägliches ihre endliche Absichten richten müssen.

§. 77.

Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichlende Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Hertzhafftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn dieser Affect die lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung von der Welt erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur mäßig ist, die Hertzhafftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge in der Setz-Kunst abgibt.

§. 78.

Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur niedrigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmüthigkeit, verzagtes Wesen. ꝛc. Hieher gehöret auch das Schrecken und Entsetzen, welche, dafern man sie recht einnimt und sich starcke Einbilder von ihrer natürlichen Eigenschafft macht, gar bequeme und mit dem Zustande der Gemüths-Bewegungen übereinkommende Klang-Gänge hervorlocken.

§. 79.

†) *Deuter.* XXVI. 14. mit Luthers Anmerckung.

*) *Deuter.* XVI. 11. 14. 15. &c. *Pſ. C.* Dienet dem Herrn mit Freuden, komt vor sein Angesicht mit Frolocken. ꝛc.

§. 79.

Denn das muſicaliſche Geſchäffte, ob es gleich zu ſeinem Zwecke hauptſächlich die Anmuth und das Wolgefallen haben ſollte; dienet doch auch bisweilen mit ſeinen Diſſonantzen, oder hartlautenden Sätzen, in gewiſſer Maaſſe und mit den dazu geſchickten klingenden Werckzeugen, nicht nur etwas wiedriges und unangenehmes, ſondern gar etwas fürchterliches und entſetzliches vorzuſtellen: als woran das Gemüth auch bisweilen eine eigene Art der Behäglichkeit findet.

§. 80.

Die Verzweiffelung, gleichwie ſie der äuſſerſte Grad und Rand iſt, dahin uns die grauſame Furcht bringen kan, ſo ſtehet leicht zu ermeſſen, daß uns dieſe Leidenſchafft in unſern Klängen, um ſie natürlich auszudrücken, auf ſonderbare Extremitæten von allerley Gattung, ja auf das äuſſerſte leiten, und daher zu ungemeinen Fällen und ſeltſamen ungereimten tollen Ton-Fügungen bringen kan.

§. 81.

Noch iſt übrig das Mitleid, welches in der klingenden Wiſſenſchafft deswegen von keiner geringen Wiſſenſchafft iſt, weil es aus zwo Haupt-Neigungen zuſammengeſetzet wird, nehmlich aus Liebe und Traurigkeit, deren eine ſchon genug wäre, unſre Klänge auf das beweglichſte anzuſtellen.

§. 82.

Ob ich aus der Gelaſſenheit eine Gemüths-Neigung machen darff, daran trage einigen Zweifel: denn ein gelaſſenes und ruhiges Hertz iſt vielmehr von allen auſſerordentlichen Bewegungen befreiet, ſtill und in ſich ſelbſt vergnügt. Dennoch da dieſe Beſchaffenheit ihr beſonders Abzeichen führet, und auf das allerartigſte mittelſt einer ſanfften Einſtimmigkeit natürlich vorgeſtellet werden mag; ſo hat freilich ein Ton-Meiſter verſchiedenes darin zu bemercken und zu thun: darff ihr derohalben, es ſey unter welcher Benennung es wolle, wo nicht den erſten, wenigſtens auch eben nicht allemahl gar den letzten Platz in ſeiner klingenden Natur-Lehre anweiſen; ob ſie ihn gleich alhier (aus Gelaſſenheit) gerne einnimt.

§. 83.

In eine weitere Ausführung dieſes Haupt-Stückes vom Klange an ſich ſelbſt, von der muſicaliſchen Natur-Lehre, den dahin gehörigen Gemüths-Bewegungen, und welcher Geſtalt derſelben genaue Erkentniß einem Setzer dienlich ſeyn könne, wollen wir uns dieſesmahl nicht einlaſſen: anerwogen es mit den Affecten inſonderheit eben die Bewandniß hat, als mit einem unergründlichen Meer, ſo daß, wie viel Mühe man ſich auch nehmen mögte, etwas vollſtändiges hierüber auszufertigen, doch nur das wenigſte zu Buche gebracht, unendlich viel aber ungeſagt bleiben, und der eignen natürlichen Empfindung eines jeden anheimgeſtellet werden dürffte.

§. 84.

Inzwiſchen wäre nicht zu tadeln, wenn iemand ſeine Gedancken und guten Grund-Sätze bey dieſer Materie etwa mit einigen Ausübungs-Exempeln erläutern wollte, wozu vor einigen Jahren ſchon, wie im muſicaliſchen Patrioten p. 372. berichtet worden, Herr Georg Abraham Thilo, der Zeit eines Ehrwürdigen Predig-Amts Candidat zu Grosburg unweit Breslau, eine artige Probe abgeleget hat, die zwar noch im MS. oder in der Handſchrifft des Verfaſſers lieget, doch an ſolchen Ort von mir geſandt iſt, nehmlich an den Verfaſſer der muſicaliſchen Bibliothec, Herrn M. Mizler, in Leipzig, wo ſie vermuthlich dereinſt das Licht der Welt erblicken dürffte. Er betitelt ſolche Schrifft: Specimen Pathologiæ Muſicæ, d. i. Ein Verſuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne.

§. 85.

Das erſte Haupt-Stück dieſes erwehnten Verſuchs handelt von den Gründen der Gemüths-Neigungen, und von Erwegung derſelben überhaupt. Das zweite von den Leidenſchafften insbeſondere, und deren Ausdrückungen durch die Muſic: dabey von der Liebe, von der Freude, von der Hoffnung, von der Traurigkeit, von der Furcht und vom Zorn gewiſſe Beiſpiele in Noten vorhanden ſind. Weiter iſt der Verfaſſer dieſes Verſuchs nicht kommen.

§. 86.

Mein weniger Rath gehet zum Beſchluſſe dieſes Haupt-Stückes, welches die Natur-Lehre des Klanges mit der Affecten-Lehre einiger und nöthiger Maaſſen verknüpffet, dahin: Man ſuche ſich eine oder andre gute, recht gute poetiſche Arbeit aus, in welcher die Natur lebhafft abgemahlet iſt, und trachte die darin enthaltene Leidenſchafften genau zu unterſcheiden. Denn, es würden

manchem Setzer und Klang-Richter seine Sachen ohne Zweifel besser gerathen, wenn er nur bisweilen selbst wüste, was er eigentlich haben wollte.

§. 87.

Allein es fehlet hieran so viel, daß die Leute ihren eignen Willen nicht kennen, ihr Vorhaben niemahls untersuchen, und daß die meisten Sing- und Spiel-Sachen, auch wol bey großseynwollenden Meistern (ich hätte bald gesagt bey gewaltigen Sprechern) ohne Absicht, ohne moralische und löbliche Absicht, hingeschrieben werden, als wenn die Tartarn einen Pfeil in die freie Lufft hinschiessen: dabey man sichs genug seyn läßt, wenn der Klang nur den Ohren wolgefällt, er reime sich zu der Natur- und Sitten-Lehre wie er immer wolle.

§. 88.

Es ist aber, und zwar nach dem Ausspruche eines grossen * Kirchen-Vaters, für den iedermann Hochachtung heget, er sey wes Glaubens er wolle, im Singen und Spielen, d. i. im Klange an sich selbst, sehr viel unnützes Zeug; ob es gleich die Ohren behaget. Denn wo die Natur- und Sitten-Lehre, welche ich hier die Stelle eines Duetts vertreten lasse, zu kurtz kommen, da kan sich weder Vernunfft noch Weisheit ergetzen. Der kahle Witz hat den Vortantz.

§. 89.

Das heisset nun nichts anders, ob es gleich, dem äusserlichen Ansehen nach, schöner als die Venus wäre, denn ein feiner, niedlicher Leib, ohne eine verständige Seele; es sind angenehme Noten, liebliche Klänge, ohne hertzrührenden Gesang. Ist es demnach ein Wunder, daß bey so gestalten Sachen, da die wahre Natur-Lehre des Klanges, samt der dahin gehörigen Wissenschafft von den menschlichen Gemüths-Bewegungen, gäntzlich unter der Banck lieget, den armen einfältigen und sich viel-dünckenden Zuhörern nur die blossen Ohren gekitzelt, nicht aber gehöriger Maassen das Hertz und Nachdencken rege gemacht werden. Es sind, nach dem Ausspruch des **Horatz**, nugæ canoræ, und nach **Pauli** Worten, klingende Schellen; auf gut Frantzösisch, des niaiseries harmonieuses, welches ich mich nicht zu verteutschen unterfange, aber wol verstehe.

*) Multa in canendo & psallendo, quamvis delectent, vilissima sunt. *S. Augustin.* L. I. de Mus. Aber wozu führe ich das Buch an? Unsre Gottesgelehrten kennen es nicht; die übrigen noch weniger; die Musicanten am wenigsten.

Das vierte Haupt-Stück.

Von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichts-Kunde.

*** *** ***

§. 1.

Dieses Stück, in so weit es zu unserm Vorhaben gehöret, ist von solcher Weitläufftigkeit, daß nicht nur eine eigene öffentliche Versammlung der Lernenden auf hohen Schulen darüber zu halten, sondern auch ein eigner Lehr-Orden daraus zu machen wäre.

§. 2.

In vorigen Zeiten haben sich gewisse überaus gelehrte Leute, die ich alle nennen könnte, dieses starcken und ansehnlichen Astes des klingenden Baumes bisweilen mit gehörigem Ernst angenommen; ietzund aber, wie beträchtlich er auch seyn, und wie liebliche Früchte er tragen mag, liegt er doch fast gantz, wo nicht unter die Füsse, doch tief zur Erden gebogen.

§. 3.

Zum Beweise dessen frage man heutiges Tages nur bey grossen und kleinen Componisten und Ton-Meistern nach (wenns auch Hof-Compositeurs wären) ob sie in ihrem Unterrichts-Vortrath auch das philologische *) Capitel von den hiehergehörenden Erfindern, Zeiten, Geschichten, Leben

*) Historicam sive philologicam partem ad examen revocabimus, ad quam videlicet pertinent omnia, quæ de inventoribus offeruntur, tum vita acres gestæ professorum, tum ætatum successione ac temporum, quibus quæque contigisse dicuntur, notatio. *Ioan. Bapt. Donius, de Præstant. Mus. veter. L. II. p. 76.*

Digitized by Google

Leben und Thaten ꝛc. aufzuweiſen haben? ſo wird bey den klügeſten ein tiefes und beſchämtes Stillſchweigen, bey den meiſten aber wol gar ein höniſches und albernes Gelächter entſtehen.

§. 4.

Doch halt! es thut ſich etwas dergleichen, eben wie ich dieſes Werck ins reine bringe, in dem angenehmen Leipziger Lehr- und Muſen-Sitz hervor, da der bereits ruhmwürdig erwehnte Herr Magiſter, **Lorenz Chriſtoph Mizler**, nicht nur in einer † Einladungs-Schrifft, die vom Nutzen und Vorzuge der Weltweisheit in den dreien bekannten Lehr-Orden (Facultæten) handelt, unter andern academiſchen Vorleſungen berichtet, daß er dergleichen gelehrte Verſammlung über mein Neueröffnetes Orcheſter halten wolle; ſondern auch in einer *) beſondern Abhandlung, **daß die Muſic eine eigne Wiſſenſchafft und ein Theil der Gelehrſamkeit ſey**, ſowol, als in einer monatlichen oder Quartal-Schrifft, genannt: **die Muſicaliſche Bibliothec**, das von der erſte Theil im October 1736. heraus kam, angefangen hat, ein höchſt-löbliches Werck über ſich zu nehmen, deſſen glücklichen Fortgang wir von Hertzen wünſchen.

§. 5.

Damit nun gleichwol ein geſcheuter Leſer wiſſen möge, wie er dieſe Sache eigentlich anzuſehen, und davon zu urtheilen habe, ſo wird es der Mühe werth ſeyn, die Stücke und den groſſen Nutzen der vorhabenden philologiſch-muſicaliſchen Wiſſenſchafft wenigſtens überhaupt und mit einigen Exempeln anzuzeigen: nicht, als eine vollſtändige Abhandlung oder Ausarbeitung, die uns viel zu weit aus dem Wege führen würde; ſondern nur als einen bloſſen erſten Entwurff, als die Grund-Riſſe und Haupt-Züge, (wie dieſes gantze Werck iſt) aus welchen hernach ein gelehrterer, (denn der wird dazu erfordert) nach ſeiner Gelegenheit und Luſt, in Zukunfft ſchon was rechtes und unverbeſſerlichers machen kan. Hier geſchiehet nur eine Anzeige; doch eine ausführliche und gründliche.

§. 6.

Es iſt demnach gegenwärtiges Stück, ſo wir das **philologiſche** nennen, im Grunde nichts anders, als vornehmlich der hiſtoriſche Theil, welcher mit ſeinen Gehülffen alles unterſuchet, was ſowol die Erfindung der zum muſicaliſchen Weſen gehörigen Dinge, als die Begebenheiten, Schriften, Perſonen, Zeiten u. ſ. w. betrifft.

§. 7.

Dieſe allgemeine Beſchreibung hat drey Glieder, welche wiederum mit verſchiedenen Gelencken verſehen ſind. Das erſte Haupt-Glied in der Ordnung begreifft die **Zeit-Rechnung**, und lehret uns, ſeit wenn die Muſic getrieben, zu welchem verſchiedenen Endzweck ſie gebraucht worden, wie ſie bald ab-bald zugenommen habe, und endlich durch welche Mittel ſie zu uns gekommen ſey.

§. 8.

Das zweite Haupt-Glied müſte auf die Perſonen und ihren Lebenslauff gerichtet ſeyn, die ſich ſonderlich, es ſey durch Schrifften oder andre löbliche Verrichtungen, in der Muſic hervorgethan. Beiläuffig zu gedencken, ſo meldet **Stolle** **) von dem berühmten **Struv**, daß er ſein Leben ſelbſt beſchrieben, und zwar aus der Urſache, weil der beſcheidene Mann beſorgte, es möchten, wenn ein andrer den Aufſatz machte, einige Schmeicheleien mit unterlauffen. **Marperger** hat es auch in der Abſicht gethan. Vielecht, ich ſage **vielleicht**, weigern ſich einige groſſe Tons Künſtler dergleichen zu thun, eben aus Mangel ſolcher klugen Beſcheidenheit.

§. 9.

Das dritte Glied könnte die Werckzeuge vornehmen, die zum Spielen erfordert werden, aus welchen allen denn endlich ein völliger Geſchichts-Cörper der Muſic erwachſen würde. Wer in einer Wiſſenſchafft weit gekommen iſt, die Geſchichte derſelben aber nicht weiß, das iſt zu ſagen, wenn er ſie nicht wol und gründlich inne hat, der iſt wie ein reicher Mann, welchem das Herkommen und die Gründe ſeiner Einkünffte unbekannt ſind, daher ihm nothwendig vieles entzogen wird, und die Gelegenheit fehlet, ſein ordentliches Einkommen auf vielfältige Weiſe zu verbeſſern.

§. 10.

In Unterſuchung des letzterwehnten Gliedes mit ſeinen Gelencken lieſſe ſich noch wol die mei-

†) De uſu atque præſtantia Philoſophiæ in Theologia, Jurisprudentia, Medicina, breviter diſſerit, ſimulque recitationes ſuas privatas indicat *M. Laurentius Mizlerus*. Lipſiæ, d. 24. Oct. 1736.

*) Diſſertatio quod muſica ſcientia ſit & pars eruditionis philoſophicæ &c. Dieſe Schrifft kam zum andern mahl mit einer neuen Vorrede 1736. heraus.

**) Hiſtor. liter. p. 43.

ſie Beihülffe und Nachricht antreffen. Denn es haben ſich ehmahls eine Menge gelehrter Leute die Mühe gegeben, von ie her bis auf ihre Zeiten, die muſicaliſchen Kling-Zeuge verſchiedener Völckerſchafften fleiſſig zu beſchreiben, und ihre Abbildung vor Augen zu legen: wiewol alles dieſes hin und wieder ſehr zerſtreuet lieget, ſo daß die Sammlung und ordentliche Einrichtung keine geringe Arbeit erfordern würde †). Hergegen äuſſert ſich bey dem zweiten Punct ein groſſer Mangel; und bey dem erſten würcklich der allergröſſeſte.

§. 11.

Was der ehrliche Wolfgang Caſpar **Printz** hierunter für Dienſte, in ſeiner hiſtoriſchen Beſchreibung der edlen Sing- und Klang-Kunſt, ehmahls geleiſtet hat, iſt zwar bey weitem nicht zureichlich; doch hat er bisher die Ehre, unter den Teutſchen der einzige geweſen zu ſeyn, der hierin einen allgemeinen, obwol kleinen und mangelhafften Verſuch gethan hat.

§. 12.

Unter den Welſchen hat Johann Baptiſt **Doni** hin und wieder in ſeinen verſchiedenen ſehr gelehrten Schrifften vieles angebracht, das ſchon der Aufmercksamkeit werth iſt, und hätte man ein mehres von ihm erwarten können, wenn alle ſeine Wercke zum Vorſchein gekommen wären.

§. 13.

Joh. Andr. Angelini **Bontempi** hat zwar 1695. einen Folianten, der ziemlich rar iſt, zu Perugia, in ſeiner Vater-Stadt, drucken laſſen, unter dem Nahmen Hiſtoria muſica; aber er berühret die Sache, als etwas heiſſes, gleichſam nur mit den äuſſerſten Fingern, und gibt mit vielen Worten wenig Genüge. Nur des Titels zu gedencken, ſo kan den Nahmen Hiſtoria muſica eine iede muſicaliſche Begebenheit führen; eine andre Sache aber iſt Hiſtoria della Muſica. Eine muſicaliſche Geſchicht iſt nicht die Geſchicht der Muſic.

§. 14.

Unter den Frantzoſen verdienet allerdings **Bonnet** eine Stelle alhier mit ſeiner Hiſtoire de la Muſique, ſo 1715. zu Paris, hernach aber zu Amſterdam mit einem alten Zuſatz ohne Jahrzahl und Nahmen, nach liſtiger Buchführer Art, herausgekommen; ob er gleich bey weitem kein Genüge gibt, und die zu einem ſolchen Unternehmen gehörige Gelehrſamkeit nicht beſitzet.

§. 15.

Sebaſt. **Broſſards** Dictionaire iſt bekannt und ſehr gut. Joh. Georg **Walthers** muſicaliſches Wörter-Buch aber viel beſſer, und wird hoffentlich an Vollkommenheit ie länger ie mehr zunehmen. Uns ſoll allzeit lieb ſeyn, etwas dazu beyzutragen.

§. 16.

In den ſo genannten Menagianis *) wird eines gelehrten Dom-Herrns von Tours, Nahmens Ouvard, gedacht, der eine Geſchicht von der Muſic geſchrieben hat, die zwar noch ungedruckt, aber von dem erſten Urſprunge an bis auf das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts gehen ſoll, und worin man viele ſchöne, ſonderbare und gelehrte Fragen aufgelöſet finden dürffte, indem der Verfaſſer den Ruhm hat, der Muſic ſowol, als der Mahlerey, mit ſeinen Beiträgen aufgeholffen zu haben.

§. 17.

Es wäre der Mühe werth, dieſes von ſo guter Hand angeprieſenen Wercks halben, das etwa in einem Bücher-Vorrath zu Paris noch verborgen ſteckt, genauere Nachfrage anzuſtellen. Die Fortſetzung könnte leicht aus derjenigen Schrifft mit genommen werden, die am 25. Auguſt 1725. den academiſchen Preis gewonnen hat, unter der Aufſchrifft: Les progres de la Muſique ſous le Regne de Louis le Grand.

§. 18.

†) Es müſte auch eine beträchtliche Vermehrung vorgenommen werden. z. E. Der ſo genannte Pantalon, Silbermanns Cembalo d' Amore; Kriegers Glocken-Clavier, und dergleichen neuere Erfindungen muſicaliſcher Werckzeuge gehörten hieher, mit ihren vollſtändigen Beſchreibungen und Vorbildern.

*) L. Abbé Nicaiſſe (mort 1702.) a dit, qu'il eſperoit, qu'on verroit bientôt l'Hiſtorie de la Muſique du ſavant Mr. Ouvard, Chanoine de Tours, ſon bon & ancien Ami; qu'il le ſollicitoit tous les jours à la publier; qu'il y parleroit de ſon Origine jusqu'à nous, & qu'il y mêleroit mille belles queſtions curieuſes & ſavantes ſur ce bel Art, & qu'ainſi on lui auroit Obligation d'avoir contribué aux deux plus excellens ouvrages qu'on ait vû de nos jours, ſur la Peinture & ſur la Muſique. *Menag.* T. I. p. 392. 393.

Digitized by Google

§. 18.

Wenn man behaupten will, wie es denn gantz recht iſt, daß die Hiſtorie der Muſic zur Theorie derſelben vor allen andern Stücken gehöre; und wenn daraus ferner gantz billig gefolgert wird, daß keiner ein guter practiſcher Muſicus ſeyn könne, der die Theorie nicht verſtehet; ſo mögte man wol mit dem hiſtoriſchen Glauben, z. E. bey Gelegenheit der Zeit-Rechnung, als des eintzigen Leitfadens in der Geſchichts-Kunde, ſowol als in Betracht der Quellen, daraus wir ſchöpffen, der Völckerſchafften, der Perſonen, nehmlich der Erfinder, Verfaſſer, berühmter Meiſter ꝛc. etwas behutſamer zu Wercke gehen, als bisher geſchehen iſt.

§. 19.

Hiebey kan ich nicht umhin, derjenigen Zeit-Ordnung zu gedencken, die ein gewiſſer wackrer Mann, Herr Chriſtoph **Raupach**, Organiſt in Stralſund, ſchon ſeit vielen Jahren, auf meine Veranlaſſung, vorgeſchlagen hat.

§. 20.

Er ſetzet nehmlich drey Periodos oder Abſchnitte zum Voraus feſt, deren erſter vom Urſprunge †) der Muſic bis auf das fünffte u. ſechſte Jahrhundert nach Chriſti Geburt: eine Zeit von 4000. Jahren, welche darum ſo lange genommen wird, weil die alten Zeiten dergeſtalt unbekannt ſind, daß man wenig davon aufgezeichnet findet, und weil in dieſem Periode die gantze alte Muſic der Juden, Griechen und Römer genau enthalten iſt: ſo dann auch, weil bey deſſen Schluß die Muſic ſowol, als andre Wiſſenſchafften, durch den Einfall allerhand barbariſcher Völcker ins Römiſche Reich einen faſt unerſetzlichen Schaden gelitten hat.

§. 21.

Der zweite Abſchnitt gehet an mit dem ſiebenden Jahrhundert, oder von der Zeit Pabſtes Gregorii des Groſſen, und währet bis 1600, gantzer tauſend Jahr: aus Urſachen, weil die Muſic ſchwerlich iemahls in einem elendern Stande geweſen ſeyn kan, als damahls; da die Mönche in dieſer Zeit mit ihr das monopolium, d. i. den Auf- und Vorkauff gleichſam getrieben, und weil mit dem Schluſſe ſolcher Jahre eine dermaaſſen merckwürdige Veränderung in der Muſic vorgegangen, daß wir die Früchte davon bis auf dieſen Tag bewundern.

§. 22.

Der dritte Zeit-Verlauff erſtreckte ſich denn endlich von 1600. bis anitzo, und würde zwar die wenigſten Jahre begreiffen; aber doch ſo viel Stoff an die Hand geben, daß die beiden erſten Periodi dabey nur geringe anſehen dürfften.

§. 23.

Wenn nun, z. E. in dem Artickel der Zeit-Rechnung, iemand behaupten wollte, daß der bekannte Streit, wegen des Gehörs und Maaß-Stabes zwiſchen dem **Ariſtoxeno** und **Ptolemäo** geführet worden: ſo wäre ein ſolcher Vortrag nicht richtig, indem **Pythagoras** der eigentliche Urheber der Gewicht- und Circkel-mäſſigen rationis præter rationem; **Ariſtoxenus** aber ein Wiederſprecher derſelben; und **Ptolemäus** nur ein vermeinter Mittler geweſen.

§. 24.

Es kan auch der beſagte Streit unmöglich bis auf den **Boethius** fortgeſetzet worden ſeyn, wie vorgegeben wird, nicht weil ihn Ptolemäus, ſondern **Didymus** längſt zuvor, als ein ausbündiger Schiedes-Mann beigeleget, und Ptolemäus den Didymus, etwa ein Paar hundert Jahr ſpäter, gantz zerſtümmlet aus- und nachgeſchrieben hat. Das muß einer wiſſen und ſagen, der in der muſicaliſchen Geſchichts-Kunde recht beſchlagen ſeyn will; ſonſt macht er ſich verdächtig.

§. 25.

Boethius gedenckt zwar des Handels: das thun wir auch. Wie denn von dem Unterſchiede zwiſchen der Harmonic und Harmonie, dahin dieſe Dinge zu ziehen ſind, ingleichen von der ſo genannten ratione ſchon ſeit 16. Jahren, im dritten Theil des Orcheſters ausführlich gehandelt, und beſagter Unterſchied daſelbſt zum erſtenmahl öffentlich entdeckt worden iſt. Das ſollte man billig nicht verſchweigen, wenn von Circkeln und Limalen geredet wird: zumahl da es noch bis dieſe Stunde einige wiewol ſehr wenig Leute gibt, die dergleichen Zeug für Wage und

†) Hieher gehöret auch Joh. Alb. **Banni Werck**, Delicię muſices veteris; ingleichen ſeine Abhandlung von der Muſic Natur, Urſprung, Fortgang und von der beſten Art ſie zu ſtudiren. Die letztere findet man in Gerh. Joh. *Voſſii* ex aliorum Diſſertationibus de ſtudiis bene inſtituendis. *Traj. ad Rhen. 1658.*

Digitized by Google

Schwert halten; aber man kan darum nicht ſagen, der alte Streit vom Gehör und Zahl-Brett währe immerfort.

§. 26.

Ein Verzeichniß derjenigen Schrifft-Steller, zwiſchen des Ariſtoxenus und Didymus Zeiten, die ſich faſt alle, mit der berührten Zwietracht, und zwar bey einer Menge ſolcher Schelt-wörter, deren man ſich noch ſchämet, beſchäfftiget haben ſollen, wäre in der That was werth. Natürliche Mängel, oder zufällige Leibes-Gebrechen wüſte man doch nicht, daß ſie einander im Druck vorgeworffen hätten, wie heutiges Tages bey einigen die unedle und gottloſe Mode aufgekommen iſt.

§. 27.

Ariſtoxenus hat zu den Zeiten des groſſen **Alexanders**, Ao. 3630. der Welt, folglich über dreihundert Jahr vor Chriſti Geburt, gelebet; Ptolemäus aber etwa 138. Jahr nach derſelben, und Boethius 522. ſolchemnach würden ſich, wenn obiger Vorwand wahr wäre, die Zänckereien auf 8. Secula erſtrecken; welches nicht ſeyn kan.

§. 28.

Didymus, der muthmaaßlich ein Paar hundert Jahr *) vor Ptolemäo, d. i. fünf oder ſechs Jahrhunderte vor Boethio, geſchrieben, hat die Sache wircklich geſchlichtet, wie ſolches **Porphyrius, Salinas, Corvinus, Reidhardt** und andre erweiſen: da ihn der letzt-erwehnte inſonderheit, und mit groſſem Recht, Medicum muſicum, einen muſicaliſchen Artzt, nennet, der ein wunderbares Stück der göttlichen Weisheit entdecket hat.

§. 29.

Weil denn auch **Printz** in ſeiner Hiſtor. muſ. ausdrücklich meldet, es habe dieſer Zwiſt nur 468. Jahr gewähret, nehmlich, nach ſeiner Meinung, die doch zu weit gehet, bis auf den Ptolemäus, ſo kan das Ding ja unmöglich bis auf den Boethius gezogen werden, der bey nahe 400. Jahr jünger iſt, als Ptolemäus. **Printz** rechnet ſo: Ariſtoxenus, der den Streit wieder die Pythagoräer erhub, lebte vor Chriſti Geburt etwa 330. Jahr; der vermeinte Schiedesrichter, Ptolemäus, nach Chriſti Geburt 138. Jahr: da kommen denn juſt 468. heraus, die ich um 200. verkürtze, wegen der Nachricht vom Didymo.

§. 30.

In neuern Dingen gehet es ſowol mit der Zeit-Rechnung, als mit den Quellen, Völckerſchafften und Perſonen nicht beſſer zu. z. E. Den **fantaſtiſchen** Welſchen hat bereits ihr eigner, kluger Landsmann, der groſſe Ton-Meiſter und edle Venetianer, **Benedetto Marcello**, in ſeinem artigen Büchlein, ſo er il Teatro alla Moda nennet, einen tüchtigen Text geleſen: wie denn auch vor 24. Jahren ſchon im erſten Theil des **Orcheſters** die Ausſchweiffungen und Thorheiten dieſer Leute ſattſam abgefertiget worden ſind.

§. 31.

Weil inzwiſchen doch das gantze muſicaliſche Weſen ſein gröſſeſtes Anſehen unſtreitig den geiſtlichen und weltlichen Singe-Bühnen ſchuldig iſt, auch gantz gewiß zerfallen muß, wo dieſe übel beſtellet ſind; ſo kan den **geſcheuten** Italienern, welche gleichwol die Sing-Spiele lange vor dem angegebenen **Ceſti** in Ruf gebracht haben, keinesweges die Ehre der Erfindung und Ausarbeitung der dramatiſchen Ton-Kunſt ſtreitig gemacht werden; unangeſehen dieſe Wiſſenſchafft nach und nach dem allergröſſeſten Misbrauch hat herhalten müſſen. Auch an Feinden muß man die Tugend rühmen.

§. 32.

Die Bekräfftigung dieſes Satzes ſtehet unter andern in der obangeführten Bonnettiſchen Muſic-Hiſtorie **), des Inhalts, daß Franceſco **Beverini**, ein gelehrter Muſicus, unter der Regierung des Pabſtes **Sixti** IV. im Jahr 1480. ſchon ein Singe-Spiel, oder eine Oper, von der Bekehrung Pauli vorgeſtellet, und daß ſeit der Zeit kein Carneval verſtrichen, darin man nicht dergleichen theatraliſche Stücke, ja offt ſehr anſehnliche Opern, in Rom aufgeführet habe.

§. 33.

Wenn nun unſer einer ſchreiben wollte, **Ceſti** wäre die Quelle der Opern, dazu er doch viel zu jung iſt, würde derſelbe nicht ſeine Seichtgelehrſamkeit in der muſicaliſchen Geſchichts-Kunde ziemlich verrathen? Der Pater Marcus Antonius **Ceſti** war ein Mönch aus dem Kloſter zu Arezzo, und des Kaiſers Ferdinands III. Capellmeiſter. Seine erſte Oper, **Orontea**, ließ ſich 1649. über

*) Daß er 38. Jahr vor Chriſti Geburt florieret habe, bezeuget Hederichs Notit. Auctor. antiqu p. 315.
**) T. I. p. 256.

über 160. Jahr nach des erwehnten Beverins Zeiten, zu Venedig hören, und unter den fünf Sing-Spielen, die er in allem gemacht hat, war eine, la Dori genannt, die in dem Buche Glorie della Poeſia e Muſica di Venezia, ein groſſes Lob erhält.

§. 34.

In Anſehung der Völckerſchafften findet unſre Geſchichts-Kunde abermahl ihre Mängel hin und wieder. Von den Alten nur etwas zu gedencken, ſo hat man bisher dem Cornelius Nepos zu gefallen glauben wollen, daß die Muſic bey den Römern in Verachtung geweſen. Gleichwol treffen wir bey vielen nicht weniger glaubwürdigen Schrifftſtellern das Gegentheil an: indem nicht nur Appius Claudius, Gabinius, M. Cæcilius, Licinius Craſſus und andre vornehme Römer gute Saitenſpieler geweſen, ſondern ſelbſt der alte ernſthaffte Cato Cenſorius die Singe-Kunſt für gar nichts knechtiſches gehalten *).

§. 35.

Plinius der jüngere **) rühmet eine Verwandtin, die in ſeinem Hauſe erzogen, daß ſie ſeine Gedichte ſehr lieblich ſinge, und auf der Cythar dazu ſpiele: ihr Lehrmeiſter, ſagt er, ſey der beſte auf der Welt, nehmlich die Liebe zur Muſic und zu ihm. Eben derſelbe berühmte Römer rühmet ſeinen francken Freigelaſſenen, den Zoſimus, daß er mit groſſer Geſchicklichkeit, und beſſer, als es ein theatraliſcher Muſicus nöthig habe, auf allerhand Inſtrumenten ſpielen könne. An einem andern Orte redet er abermahl von ſeinen Gedichten, und freuet ſich, daß man ſie in die Muſic zu bringen würdig geſchätzet habe, und an vielen Orten aufführe: ſo gar daß auch die Griechen, welche daraus ihr Latein lerneten, ſolche Verſe, mit allerhand muſicaliſchen Inſtrumenten begleitet, abſingen lieſſen.

§. 36.

Die alten Römer, ſchreibt ***) Majoragius, wandten viel Fleiß auf die Muſic: denn wie Valerius Maximus verſichert, muſten ihre älteſten Söhne bey den Gaſtmahlen die berühmten Thaten der Vorfahren poetiſch abſingen und mit Flöten dazu ſpielen †). Gedichte und Geſänge, fährt er fort, haben groſſe Krafft, und ſind daher vom Numa, dem gelehrteſten Römiſchen Könige, nicht hintangeſetzet worden; wie ſolches aus den bey ihren Gaſtmahlen gebräuchlichen Saiten-Spielen und Flöten, auch aus den Saliſchen Verſen ſelbſt abzunehmen iſt ††). Der geehrteſten Männer Lobſprüche hörte man nicht nur von den Rednern, ſondern auch von den Sängern und Inſtrumentaliſten ‡).

§. 37.

Aus welchen Zeugniſſen, deren mehr aufzutreiben ſtehen, und die der muſicaliſchen Geſchichts-Kunde keinen geringen Zuwachs geben können, ſattſam erhellet, daß die vornehme Römer, weder unter ihren Königen, noch Bürgermeiſtern, noch Kaiſern der Muſic abhold geweſen, oder ſie für etwas verächtliches gehalten haben. Der geitzige Veſpaſian ſelbſt hat viel darauf gewandt, wie Sveton in deſſen Lebens-Lauffe berichtet.

§. 38.

Wir leſen in dem bekannten Journal des Scavans ‡‡), daß ein gewiſſer beſtallter Academicus der ſchönen Wiſſenſchafften drey oder vier Griechiſche Lieder in Noten entdecket hatte, welche derſelbe auch in einer öffentlichen Verſammlung von der hohen Schule der Aufſchrifften aufführen laſſen, und bey denen man bemercket, daß ſie dem hohen Begriff lange nicht nahe kommen, den man ihnen ſonſt von der alten Muſic hat beibringen wollen.

§. 39.

Hier muß man ſich verwundern, daß die Herren Verfaſſer des erwehnten Tage-Buchs die Zeiten nicht beſſer unterſcheiden, und den ſo nöthigen Leitfaden aus der Acht laſſen. Denn der gute Mann, welcher etwa ein Paar Lob-Geſänge vom Dionyſio (welches die einzigen ſind, die wir in Griechiſchen Noten kennen) und die im vierten Jahrhundert zur Zeit Conſtantini des Groſſen, verfertiget worden, hat hervorbringen wollen, vielleicht gantz was anders ausgerichtet hätte, wenn

*) vid. Alex. ab Alex. L. II. c. 25.
**) L. IV. Ep. 19. Lib. V. Ep. 19. & L. VII. Ep. 4.
***) Orat. 23. de Muſica, p. 474.
†) vid. Cic. Tuſcul. Quæſt. L. I.
††) Id. de Orat. L. III.
‡) Id. de Leg. L. II.
‡‡) du Mois de Sept. 1726. p. 67.

Digitized by Google

es in ſeinem Vermögen geweſen wäre, nur ein einziges Stück von den Zeiten des Pythagoras, Laſus Herminäus, Epicles, Cimon u. ſ. w. mit der gehörigen Annehmlichkeit dieſer Alten aufzuführen, als welche gantzer neun hundert Jahr vor Conſtantin gelebet haben, und deren Arbeit ſich nicht nach des Dionyſii Armſeligkeit beurtheilen läßt, deſſen Oden Ao. 1672. in Noten gedruckt worden.

§. 40.

Wie es nun mit den Zeiten und Völckerſchafften in dieſem Stück bewandt iſt, ſo haben auch die Perſonen und Bücher ihr Theil an dem Abgange der muſicaliſchen Litteratur. Man berichtet uns, daß der römiſche Raths-Herr **Boethius** in ſeinem Buche de Conſolatione auch von der Muſic ausführlich handelt. Boethius aber war nicht nur ein bloſſer Raths-Herr, ſondern Ao. 522. zum drittenmahl wircklicher Bürgermeiſter in Rom. Er hat in ſeinem Werckleim de conſolatione philoſophiæ, vom Troſte der Weltweisheit, gar nicht von der Muſic, geſchweige ausführlich davon gehandelt. Wol aber hat er ſolches gethan in fünf andern, und gantz beſondern Büchern, welche viel älter ſind, als jenes, indem ſie nicht nur ehender verfertiget, ſondern auch bereits 1491. zu Venedig, die übrigen ſeiner Schrifften aber erſt 1546. ſamt dieſen, zu Baſel gedruckt worden. Das Büchlein de Conſolatione hat alſo nichts mit der Muſic zu thun.

§. 41.

Noch eins, das dieſem nicht gar ungleich lautet. Otto **Gibelius**, ein ehmahls berühmter Cantor in Minden, führet den **Suidam** und **Cedrenum**, in ſeinem kurtzen doch gründlichen Bericht von den muſicaliſchen Sylben p. 18. zu Gewährs-Leuten an, daß **Damaſcenus**, deſſen wir oben gedacht haben, ein Kaiſerlicher Schreiber geweſen, und zu Damaſco ein Münch geworden ſey.

§. 42.

Der gute Gibel aber irret ſich hierin, eben ſowol als ſein Nachſchreiber im muſicaliſchen Wörter-Buche. Denn Johann **Damaſcen** war ein wircklicher geheimer Rath des Saracæniſchen Fürſtens zu Damaſco, welcher ihm, wegen beſchuldigter Verrätherey, die rechte Hand abhauen ließ, worauf er ſich nach Jeruſalem in ein Kloſter begab, und daſelbſt, unter andern, viel Fleiß auf die Muſic wandte, wie in beſſern Schrifften *) zu leſen iſt, als im ſeichten Suida und kahlen Cedren.

§. 43.

Es hatte dieſer Damaſcen einen Schüler, der ſchrieb ihm ſo eigen nach, daß es der Meiſter ſelbſt für ſeine Handſchrifft muſte erkennen; ob es gleich Betriegerey war. Und damit brachte es der ungetreue Lehrling ſo weit, daß dem unſchuldigen Lehr-Herrn obiges Urtheil gefället ward †).

§. 44.

Wo es an hiſtoriſcher Einſicht fehlet, da ſchreibt man offt einem Cajo zu, was ein Titius verfertiget hat. Wir machen wol gar den bloſſen Uberſetzer eines Wercks zu deſſen wircklichem Verfaſſer, wie unlängſt bey Erwehnung der Oper, **Sancio**, geſchehen, und doch nicht recht iſt.

§. 45.

Das vor zehn Jahren auf die hamburgiſche Schau-Bühne gebrachte Singe-Spiel, *Sancio*, iſt eine ausländiſche Frucht, die ſeit Ao. 1703. und alſo vor etlich dreißig bis viertzig Jahren in Venedig gewachſen iſt. Der rechte Nahme heißt: il miglior d'ogni Amore per il peggior d'ogni Odio: an der Zahl die 379ſte Oper, ſo daſelbſt auf dem Theatro St. Caſſiano im Herbſt aufgeführet worden. Man hat alſo dieſes erhabne Muſter dramatiſcher Dicht-Kunſt niemand anders, als dem berühmten venetianiſchen Abt, Francesco **Silvani**, zu dancken: denn es iſt das 18te Stück ſeiner Arbeit dieſer Art, davon er 1716. ſchon 37. Proben aufzuweiſen hatte. Ich meine, ſolche Umſtände geben einen deutlichen und wahren Begriff in der muſicaliſchen Geſchichts-Kunde. Wir müſſen uns hierin wol vorſehen. Denn, ſo bald man eine Zeile drucken läßt, unterwirfft man ſich dem allgemeinen Urtheil.

§. 46.

Auf welche Art ich nun gerne die Sammlungen zu dieſem Artickel, abſonderlich in den Lebens-Beſchreibungen berühmter Männer eingerichtet hätte, das will ich mit dem Exempel eines itziger Zeit ſehr hochgeſchätzten Welſchen erweiſen.

§. 47.

*) vid. Acta Sanctor. it. Calim. *Oudini* Supplem. ad Scriptor. eccleſiaſt.

†) Herberger in der Herrn-Poſtill am Feſt-Tage des H. Gregorii.

§. 47.

Farinelli, der vortrefliche Welſche Sänger *), hatte kaum vor einem Jahr alhier (in England) ſeine güldene Erndte zurückgeleget, da er ſich zu einer reichen pariſiſchen Nachleſe einiger tauſend Louisd'or entſchloß, und ſeine Sachen auch wol ausſuchtete. Am 9ten Julii 1737. ſtelete er ſich aufs neue zu Verſailles ein, der Hoffnung, bey der vermuthlichen Geburt eines Herzogs von Anjou, abermahlige Ausbeute zu machen. Da ihm aber ſolches fehlgeſchlagen, wird er ſich nach Madrid begeben, und alda bis nächſten Winter einſamlen. Wornach ihn ſodann die trächtigen Engländiſchen Beutel in London von neuem mit Schmertzen erwarten, damit er ſie in etwas erleichtere, und, nächſt ſeiner ordentlichen Beſoldung, an Geſchencken und Einkünfften, wenn eine Oper zu ſeinem Behuf geſpielet wird, wenigſtens 5000 Pfund Sterling des Jahrs erhebe.

§. 48.

Der Spaniſche Hof **) hat dem Sänger, **Farinelli**, ein jährliches Gehalt von 14000 Reichsthaler (Stück von Achten) zugeſtanden, und ihm eine Kutſche gegeben, welche der König bezahlt, um ihn zu bewegen, daß er in Spanien bleiben möge. In einer Engländiſchen Zeitung war die Summa gar auf 18000 Thaler geſetzt; und wäre gleich dabey eine Nulle zu viel, ſo würde doch der beſte Teutſche lange zu thun haben, ehe er es, auch mit Abdingung derſelben, ſo weit brächte.

§. 49.

Die Bekräfftigung dieſer Vorfälle erfolgte bald darauf mit einem Zuſatze †) folgender Geſtalt: Der König von Spanien hat den berühmten **Farinelli** nicht nur zum Ritter geſchlagen, und ihm einen jährlichen Gehalt ausgemacht, ſondern auch ſein Bildniß demſelben geſchenckt, welches mit Diamanten beſetzet, und auf 5000 Thal. geſchätzet iſt. Die Königin hat ihm dazu eine güldne Tabacks-Doſe verehret, auf deren Deckel zween groſſe Diamanten befindlich ſind, und worin ein Wechſel von 500 Piſtolen geleget war. Der Printz von Aſturien hat ihm einen Diamantenen Knopff und eine dergleichen Schleuſe am Hut von groſſem Werth gegeben: wie denn auch geſaget wird, daß er Königl. Kammer-Juncker geworden ſey.

§. 50.

Weil Ehre und Reichthum (denen die Wolluſt ſelbſt unterthan iſt) eigentlich die beiden Haupt-Köder ſind, dadurch ſich alle Welt anlocken läßt, ſo wollte ich wünſchen, daß einer, der die Lebens-Beſchreibungen der berühmten Ton-Meiſter zur Ausarbeitung erwehlte, ſich am meiſten ſolche Muſter ſammlete, die hierin vor andern was ausnehmendes haben. Und derowegen haben wir hier ſowol von den Mängeln in der muſicaliſchen Geſchichts-Kunde, als von der Art und Weiſe, wie dieſelbe in einigen Stücken einzurichten ſey, zur Probe etwas beibringen wollen.

§. 51.

So unentbehrlich nun einem Gotts-Rechts-Artzeney- und Welt-Gelehrten iſt, die Kirchen-Rechts-Heilungs- und Staats-Begebenheiten zu wiſſen; eben ſo unumgänglich muß ein rechtſchaffener und vollenkommenſeyn-wollender Capelmeiſter die Geſchichte der Muſic inne haben. Und das mag genug ſeyn, den groſſen Nutzen dieſes bisher auf das äuſſerſte verſäumten Haupt-Stückes, mittelſt einer zwar kurtzen, doch ordentlichen und gründlichen Anzeige, darzuthun.

*) So ſchrieb man aus London den $\frac{7}{18}$ Jul. 1737.

**) Im Hamb. Correſpondenten, von Madrid den 7. Sept. 1737.

†) St. James's Evening-Poſt No. 4383. Sept. 1737.

Fünfftes Haupt-Stück.

Vom Gebrauch der Muſic im gemeinen Weſen.

*** *** ***

§. 1.

Wenn nach Ariſtotelis Ausſpruch die Politic oder Regierungs-Wiſſenſchafft billig eine Ober-Aufſicht über alle andre Wiſſenſchafften führet, Künſte und Künſtler in ihren Schrancken hält, und denſelben bürgerliche Geſetze vorſchreibet; ſo iſt leicht zu erachten, daß ſich auch die Muſic und derſelben Befliſſene der obrigkeitlichen Ordnung in ihren Verrichtungen, hingegen die Regenten und Staats-Leute ſich des daraus entſpringenden Vortheils und Vergnügens in ihrem Stande zu erfreuen haben.

§. 2.

Polybius, ein vernünfftiger und richtiger Geſchicht-Schreiber, der aller Welt Glauben verdienet, macht *) der Muſic, in Anſehung des gemeinen Weſens, eine ſolche Lob-Rede, daß ein berühmter Frantzoſe **) davon das Urtheil fällt, er wiſſe nicht, ob es möglich ſey in dem gantzen Alterthum etwas zu finden, das derſelben beikomme. Der letzte ſetzt hinzu: die Muſic mache die wilden Geiſter zahm; erweiche das harte und rohe Weſen der Gemüther; polire die Sitten; mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menſchlichen Hertzen auf eine ſüſſe und angenehme Art mit einander, und bringe einen Abſcheu zu wege vor allen ſolchen Laſtern, die zur Strenge, Unmenſchlichkeit und Frechheit führen.

§. 3.

Weil wir doch hier in das Loben und Rühmen einer Sache gerathen ſind, die nicht gnungſam gelobet und gerühmet werden mag, ſo wird mir erlaubet ſeyn, aus einer †) Schrifft, die bey weitem nicht ſo bekannt, noch in iedermanns Händen iſt, einige ſchöne Stellen hier zu verdolmetſchen: um ſo mehr, da die wenigſten Staats-Leute in ihren Anſchlägen Staat auf die Muſic machen, wie ſie doch billig thun ſollten.

§. 4.

„Die Einigkeit der Bürger (ſo fängt der Ungenannte an) iſt der Thronen Grund, das Siegel der Monarchien; die Stütze der Kronen. Die ſtärckeſten Reiche, ehe ſie von fremden Kriegen umgekehret worden, waren anfänglich durch innerliche Unruhen erſchüttert, durch anarchiſche Händel und bürgerliche Spaltungen zerrüttet, da eben diejenigen den Fall des Regiments ſelbſt beförderten, die ſolches doch billig hätten erhalten, und demſelben zur Bruſt-Wehr dienen ſollen. Nem, das Vaterland hat keine ſchädlichere Feinde, als uneinige Bürger.

§. 5.

„Iſt aber wol ein undurchdringlicherer Schild wieder die Pfeile der Mißhelligkeit zu finden, „als die ruhige Harmonie? der Friede, mit ſeinem Oel-Zweige in der Hand, gehet ſelber vor ihr „her; die Freundſchafft führet ſie an der Hand; die Luſt gehet ihr zur Seiten, die Einträchtigkeit folget ihr auf dem Fuſſe nach, und die eroberten Hertzen fliegen rund um ſie her.

§. 6.

„Iſt ſie es nicht, welche die Bürger mit liebreichen Bindungen vereinbaret, die ſie in Ordnung ſtellet, mit einander vergleichet, und unter die Geſetze einer angenehmen Geſellſchafft bringet? Bey ihr iſt alles ſtill, freundlich und in gutem Vernehmen; bey ihr höret man weder die Stimme der Zwietracht, noch den Lerm des Pöbels, noch das ungeſtüme Schul-Gepolter, noch das ungezähmte Heulen der Lehr-Bäncke, noch das Geſchrey der Gerichts-Stuben; ſondern nur lauter liebliche Übereinſtimmungen und ſanfften Beifall.

§. 7.

„Hat wol iemahls die Harmonie ein Feuer angezündet, das dem Staat ſeinen Untergang „gedrohet hätte? weiß ſie etwas von jenen Verwirrungen, Meinungs-Gefechte, Blendwercken? „Irrthümern, vom ſophiſtiſchen Wiederbellen, dadurch erdichtete Dinge wahr werden ſollen, von „den gelehrten Spaltungen, die mehr zur Beſtreitung der Wahrheit, als zu ihrer Vertheidigung die-

*) Lib. IV. p. 289-291.
**) *Rollin*, T. XI. de ſon Hiſt. anc. p. 169.
†) Diſcours ſur l' Harmonie d' un Anonyme, p. 60-65. à Paris, 8. 1737.

dienen? weiß ſie das geringſte von den Zänckereien, da ſich die eine Rotte gegen die andre, unter verſchiedenen Panieren, auflehnet, von den Trennungen und Feindſeligkeiten, die als Misgeburten im Schooſſe der andern Wiſſenſchafften ausgebrütet werden, woraus offtmahls unruhige, aufrühriſche und ſchädliche Mitbürger entſtanden ſind, die von der Zwietracht, vom falſchen Eifer und vom Abfall in den Finſternüſſen der Einöden ernähret worden, und ſonſt um nichts in die Welt gekommen, als den Frieden derſelben zu ſtören."

§. 8.

Die Geſchichte, als treue Zeugen der Zeit, halten unſrer friedfertigen Wiſſenſchafft, das von die Rede iſt, nicht die geringſte dergleichen Unthaten vor. Welches Jahrhundert, welches Land hat ſich iemahls über die Harmonie beklaget? Was hat ſie für Blut vergoſſen? Ihre Untergebene, welche nimmer gefährliche Nachbarn geweſen ſind, haben allezeit den Ruhm gehabt, daß ſie ſich gutherzig, geſellig und artig erwieſen, als wären ſie zu angenehmen Pflichten recht eigentlich gebohren: welches ein der Ruhe des gemeinen Weſens ſo nöthiges Abzeichen iſt, und eine Eigenſchafft, die man von andern ernſthafftern Wiſſenſchafften ſo wenig erhalten kan, daß ſie uns vielmehr gar offt durch ſolche benommen wird."

§. 9.

Mein GOtt! was iſt doch für ein groſſer Unterſchied der Sitten zwiſchen dem eigentlich-gelehrt-genannten Hauffen, und den ächten Liebhabern der Harmonie? Laßt uns einmahl in dieſe dunckele Winckel hinein dringen, deren Thüren von lauter Verdrießlichkeiten bewachet werden, in die Hölen, wo das Lächeln keinen Zugang findet, woſelbſt das unbewegliche und leidtragende Wiſen herrſchet, weit vom Lichte entfernet und in tiefem Stillſchweigen."

§. 10.

Da, da, werden wir Leute gewahr, die mit ſchwartzer Galle geplaget, ungeſellig, und ſo beſchaffen ſind, daß niemand mit ihnen umgehen kan: Krauſe, runtzlichte Stirnen, auf welchen dicke Nebel liegen, und die mit einem immerwährenden Trauer-Schleier behangen ſind; miltſüchtige Menſchen-Feinde; aus eigner Wahl unglücklich; thörichte Schlacht-Opffer willig; ſchlafloſer Nächte; Märtyrer eines zum vergnügten Leben undienlichen Entwurffs; die in einem verworrenen Grillen-Klumpen grau geworden, und mit den Huld-Göttinnen auf ewig über dem Fuſſe geſpannet ſind."

§. 11.

Da gibt es froſtige und ſchwerfällige Bücherſchreiber, ſchwache Wiederſchalle des Alterthums, die zwar unter einem unordentlichen Hauffen zweifelhaffter Begriffe ihr Grab finden; aber des wahren Geſchmacks beraubt leben, dahero auch der Zärtlichkeit des Verſtandes, des Feuers im Geiſte und der Scharfſinnigkeit in den ſchönen Künſten gantz unfähig ſind."

§. 12.

Es wäre der Mühe werth, daß man ſie einſt aus ihren Trauer-Hütten herausriſſe, und nur einen Augenblick ins Land der Lebendigen brächte; da würden ſie auſſer ſich ſelbſt, ſtumm, verwirrt, ja faſt abweſend ſeyn, und bey iedem Schritte fallen. Immer ſtoſſen ſie wieder den Wolſtand an, beobachten keine Höflichkeit, ſondern handeln wieder alles, was ſich wol ſchicket; es währet nicht lange, weil ſie andern und ſich ſelbſt verdrießlich fallen, auch zum freundlichen Umgange gar nicht aufgeleget ſind, ſo lauffen ſie davon, und kehren wieder um zu ihrem unvernehmlichen Lycophron und ſchwermüthigen Salmaſius."

§. 13.

Da ſtecken ſie denn alſobald bis über die Ohren im griechiſchen und lateiniſchen Staube, als in ihrem wahren Elemente, gleich denen traurigen Nacht-Vögeln, die weit vom Sonnen-Glantz und von der Gemeinſchafft mit anderm Geflügel verſtecket liegen. Das ſind denn wol ſchöne und nützliche Glieder einer Republick! die werden dem Vaterlande zu ihren Zeiten herrliche Dienſte leiſten."

§. 14.

Aus dem Vortheil, der von ihnen zu ziehen iſt, kan man leicht von dem Nutzen derjenigen Wiſſenſchafften urtheilen, denen ſie ergeben ſind. Ach! wie würde die menſchliche Geſellſchafft ſchlecht beſtellet ſeyn, wenn alle Leute in der Welt dergleichen Gelehrte wären? Iſt ein ſolches Leben wol was anders, als eine Art von Nichts? Laßt uns aber dieſe finſtern Gewölber verlaſſen, darin wir uns nur gar zu lange aufgehalten haben; laßt uns hergegen in die luſtigen Vorhöfe, in die grünen Sommer-Lauben hineingehen, dahin uns die reitzende Stimme der Harmonie rufet."

§. 15.

„Hier ergehet alles unſern Anblick; ich ſehe lauter Stirnen, die der Luſtbarkeit offen ſtehen; lau„ter lächelnde und mit Auffrichtigkeit erfüllte Augen; lauter geübte und geſchmückte Sinnen, reich „an hellleuchtenden Bildern der Dicht-Kunſt und lehrvollen Fabel; lauter wahre Mitbürger, „die geliebet und liebenswerth ſind; dienſtfertig und erkenntlich; einig und glücklich. Da regie„ren in ſtiller Muſſe die heimliche Gleichförmigkeit, die treue Freundſchafft, die unverfälſchte Lie„be; das gröſſeſte Verdienſt daſelbſt iſt, ſich angenehm zu machen; die vornehmſte Wiſſenſchafft, „vergnügt zu leben; und alle Gemüths- oder Leibes-Gaben heiſſen nichts, wenn ſie nicht auf Er„getzen, Einigkeit und Wolfahrt abzielen.„

§. 16.

Solche Gedancken ſind der Muſic wahrlich viel rühmlicher, als wenn man noch bey heutiger aufgeklärten Welt den Fall der Mauren zu Jericho, als eine Wirckung des Poſaunen-Schalles angeben will, da er doch mit etwas mehr Vernunfft dem entſetzlichen Feld-Geſchrey noch ehender beizulegen wäre. Nützliche Wunder *) mag die Harmonie, als ein Mittel verrichten, ſchädliche nimmer. Moſe ſchlug den Felſen zweimahl, in Meinung, es käme auf ſein Schlagen an. Geha ſi dachte, die Krafft, todte Leute lebendig zu machen, ſtecke in ſeines Herrn Stock. Die eherne Schlange war in gar zu groſſen Ehren, darum muſte Hiskias ſie zerſtoſſen. Man mache die Anwendung.

§. 17.

Gleichwie nun eines Theils die Anſtöſſigkeiten ſchier unzehlig ſind, welche man wieder dasjenige, ſo in der Muſic recht und billig iſt, nicht nur in geiſtlichen und bürgerlichen, ſondern auch in häuslichen und ſittlichen Dingen findet; ſo müſſen die göttlichen, allgemeinen und beſondern Rechte, nebſt der Wolanſtändigkeit, unſre Schieds-Richter ſeyn: nach deren Ausſpruch allem Misbrauch geſteuret, das gute befördert und das böſe geſtraft werde. Daraus denn gnugſam abzunehmen, wie unentbehrlich es einer Regiments-Perſon, geſchweige Kirchen-Häuptern und Vorſtehern ſey, dieſe Wiſſenſchafft auf eine politiſche Art inne zu haben, um von den dahin gehörigen Sachen und Vorfällen ein geſundes Urtheil zu fällen. Denn wie kan einer Richter ſeyn in ſolchem Handel, davon er nichts verſtehet?

§. 18.

Es theilet ſich demnach die politiſch-muſicaliſche Lehre von ſelbſt in drey Theile, welche ſehr viele Sproſſen von ſich werffen, und ſind auch von verſchiedenen gelehrten Leuten vor alters auf dieſe Weiſe mehr unterſuchet worden, als mancher heutiger Staats-Mann meinen ſollte, wovon die Zeugniſſe herzuſetzen gar zu weitläuffig fallen würde. Plato **) wuſte ſehr wol, daß auch in der Muſic, zur Erhaltung des Staats, etwas nützliches ſtecke. An einem andern Orte †) iſt ſchon ein mehrers hievon beigebracht worden, worauf wir uns Kürtze halber beziehen.

§. 19.

Itzund aber lieget dieſes Weſen faſt gantz unter der Banck, und will niemand ſeine politiſche Gedancken auf die Muſic wenden, weil dadurch dem Kammer-Gute nichts zuwächſt, und nur bloß einigen groſſen Kleinigkeiten dadurch zu helffen ſeyn würde, als z. E. dem Lobe des Höchſten in der Kirche; der abgängigen Zucht und Erbarkeit in Schauſpielen und öffentlichen Concerten; ingleichen den guten Sitten im gemeinen Leben und Wandel. Denn wer bekümmert ſich darum? wenn wir nur lange beten und predigen; wenn wir nur eine Menge Zuſchauer und Zuhörer bekommen; wenn wir nur von auſſen fein höflich ſcheinen. Das andre mag gehen wie es will.

§. 20.

Der erſte Punct, den wir hiebey zu erwegen haben, gehöret unausſetzlich zum geiſtlichen Regiment, ad politiam Sacram, und es lieget einem ieden im Amte ſtehenden Gottes-Gelehrten, vielmehr dem höchſten Biſchofe, ſummo Epiſcopo, d. i. Regenten und Fürſten, allerdings ob, ſolche Muſic und Meiſter derſelben im Hauſe GOttes zu beſtellen, ſolche Melodien und Sätze gut zu heiſſen, die dem heiligen Zweck nicht entweichen, oder deſſelben gar verfehlen; ſondern die Ehre, ſo daſelbſt wohnet, mit Ernſt und Luſt ausbreiten.

§. 21.

*) Der Jeſuit Martin Martini erzehlet eine artige Hiſtorie von einer durch die Muſic erretteten Stadt. Sin. Hiſt. L. VII. p. 263.

**) Haud ignarus in harmoniis aliquid ineſſe ad rempublicam conſervandam utilitatis. *Plutarch. de Muſ.*

†) Im muſical. Patrioten, p. 28. 51. 130.

§. 21.

Wollen wir einen gröſſen Gottesgelehrten haben, deſſen Ausſpruch dahin gehet, daß unter den Vorboten der Reformation in Teutſchland, ohne Zweifel, die eingeführte Verbeſſerung der Muſic mit zu zehlen ſey, ſo finden wir denſelben am *) Wernsdorff und andern. Verlangen wir einen ausbündigen Rechts-Gelehrten, der die Kirchen-Muſic für einen beträchtlichen Theil des öffentlichen Gottes-Dienſtes hält, ſo gibt uns Brunnemann **) Beſcheid.

§. 22.

Wie ſoll aber ein Geiſtlicher hievon urtheilen, wenn er ſelbſt nichts von der Muſic weiß? Denn ein ieder handelt nach dem Maaſſe ſeiner Wiſſenſchafft. Ja, man mögte ſchier ſagen, es ſey eine politiſche Schuldigkeit, keine Diener des göttlichen Wortes zuzulaſſen, die der Muſic unerfahren ſind: zumahl ſolche, die es in öffentlichen Schrifften ſelbſt zu bekennen nicht die geringſte Scheu tragen, ſondern ſich vielmehr groß damit halten. Denn, nach dem Zeugniſſe des H. Auguſtini, fällt †) die Unwiſſenheit in der Muſic dem rechten Verſtande in Erklärung der Schrifft ſehr hinderlich.

§. 23.

Ein beleſener, und durch ſeine Schrifften nicht unbekannter Paſtor wollte mir einſt, auf einer öffentlichen Bibliothec, nicht zutrauen, daß Auguſtin drey Bücher von der Muſic geſchrieben hätte; ſondern lachte mich, ſowol als der dabeyſtehende Bibliothecarius, weidlich damit aus; bis ich ihnen beiden den Glauben in die Hand gab. Vieleicht haben dieſe Herren, deren einer Magiſter, der andre aber gar Doctor war, nicht wenig ihres gleichen.

§. 24.

Hieher gehöret die Prüfung und Annehmung der Capellmeiſter, Dirigenten, Cantoren, Organiſten, Sänger, Inſtrumentſpieler, Chor-Knaben ꝛc. wovon ein gewiſſer Preußiſcher ††) Superintendens, in einer Abhandelung von dem prophetiſchen Chor, verſchiedenes geſchrieben hat; wiewol hin und wieder, aus Mangel ſattſamer muſicaliſcher Einſicht, etwas irriges mit einge floſſen iſt.

§. 25.

Der zweite Theil dieſer Lehre begreifft das öffentliche weltliche Muſiciren, welches gewiß und währhafftig einer groſſen obrigkeitlichen Ausbeſſerung bedarff, falls daſſelbe gute Bürger und tugendhaffte Einwohner machen, und nicht vielmehr zu allerhand Aergerniß, Uppigkeit, ſündlicher Galanterie und Verſchwendung Anlaß geben ſoll. Unſre Federn ſind zu kurtz; die lange Hand muß es thun.

§. 26.

Die Griechen und Römer, denen wir es doch in der Kunſt, Land und Leute zu regieren, nachmachen wollen, waren in dieſem Stücke gantz anders geſinnet, als unſrer Regenten einige: denn ſie ſtellten nicht nur weit prächtigere Schauſpiele und muſicaliſche Übungen an, ſondern hielten auch darin eine ſolche vortreffliche Ordnung und Zucht, daß die allervornehmſten Regiments-Perſonen ſich es für eine Ehre rechneten, die Aufſicht darüber zu führen, und alle dazu gehörige Kunſt und Arbeit ſo wol nach den Regeln der geſunden Vernunfft, als auch im höchſten Grad nach den Richtſchnüren der Wiſſenſchafft zu unterſuchen und zu beurtheilen.

§. 27.

Vor wenig Jahren ſtand der Hertzog von Neucaſtle, welcher annoch einer der Ober-Staats-Secretaren von England iſt, als Haupt bey den Opern in London, die den Nahmen der Königl. hohen Muſic-Schule führen. Zween andre Hertzoge, drey Grafen, drey Freiherrn, und dreizehn auserleſene Glieder der Ritterſchafft, worunter Oberſten, Brigadiers und Generale, lauter Muſic-Verſtändige, zuſammen 21 Perſonen, regierten das gantze Weſen ‡) rühmlichſt. Die Frantzoſen ſind hierin auch zu loben.

§. 28.

Bey uns Teutſchen hergegen ſieht ſich ſelten eine obrigkeitliche Würde nach ſolchen Din-

*) Non dubitat ſumme reverendus Wernsdorffius, inter omnia emendandæ religionis reforme cultiorem Muſices in Germaniam invectæ Uſum. *Hecht. in Germ. Sacr. & litter. p. 636.*

**) Muſica eccleſiaſtica eſt integralis pars cultus eccleſiaſtici. *Brunnem. de Jure eccleſ. L. I. cap. 6. membr. 3 No. 1.*

†) Muſicæ ignoratio Scripturæ intellectum impedit. *S. Auguſt. T. III. Lib. II. de Doctr. Chriſti.*

††) D. Gottfr. *Pauli*, de Choro prophetico.

‡) Treatiſe of Muſick by Alexander *Malcolm*. Dedication.

gen um, woraus lauter ungezäumte Freiheit und Verwirrung entſtehet, und eine an ihr ſelbſt recht gute nützliche Sache, die wahre hohe Schule der Muſic, im Grunde verdorben, gemißbraucht, verächtlich und faſt ſtinckend gemacht wird. Wir haben Schauſpiele *) ohne Verſtand, ohne Geſchicke, ohne gute Sitten; zu keinem andern Ende, als unſre Vernunfft an den Nagel zu hängen, oder ſie zu ſchänden.

§. 29.

Hiebey, falls man geſinnet wäre, dem Unweſen zu ſteuren und eine beſſere Ordnung einzuführen, könnten alle Bücher Dienſte thun, die von Schau- oder Sing-Spielen, von Vermählungen, Begräbniſſen und andern feierlichen Begehungen handeln, deren keine ohne Muſic ſeyn kan. Wir wollen einige Verfaſſer ſolcher Wercke **) hier unten nahmhafft machen.

§. 30.

Wegen der bey hohen Trauerfällen ſo unbillig verbotenen Kirchen- und Hochzeits-Muſiken ſind zwar ſchon am andern Orte die politiſchen Reformations-Gründe angezeiget worden; ſie haben ſich aber ſeit dem gemehret, und ich will mir die Freiheit ausbitten, dieſelbigen alhier kürtzlich zu ſummiren. 1) GOttes Ehre leidet. 2) der Wolſtand desgleichen. 3) Sirach ***) redet nirgend von einem gantzen Trauer-Jahr, ſondern nur von einem paar Tagen, nimt auch die Urſache bloß aus dem Wolſtande, und ſetzt derſelben gleich eine wichtigere entgegen. Aaron und Moſe wurden 30 Tage beklaget. 4) Die Kunſt verliſchet. 5) Die Orgel-Wercke verderben. 6) Man kan ja traurig genug muſiciren: ſo wie die Glocken zu Leid und Freude dienen, es braucht deswegen keines Schweigens. 7) Traurigkeit ſelbſt erfordert Aufmunterung und Troſt. 8) Mehrentheils iſt die Trauer zum Staat, eitel und erdichtet. 9) Kein Menſch hat Nutzen davon. 10) Die Muſici verlieren an ihren Einkünfften und Ubungen ein merckliches, und werden hernach deſto unwilliger. 11) Den Hochzeitern iſt es eine Tyranney: ſie ſollen Freude haben; man beraubet ſie aber deſſen, was GOtt ſelbſt ihnen hertzlich gerne gönnet und gibt. 12) Es läufft wieder den Gebrauch aller Völcker. 13) In hohen Fällen auch wieder die Ehrerbietigkeit, ſo man dem Nachfolger ſchuldig iſt, über welchen man ſich, wenn er gut iſt, mehr Urſache zu freuen, als über den verſtorbenen lange zu betrüben hat.

§. 31.

Das letzte Stück dieſer Lehre iſt hiebey wol das wichtigſte, weil es nicht nur überhaupt und allein das Wolſeyn des gemeinen Weſens, ſondern auch eines jeden Mitgliedes Schuldigkeit und gute Auffführung betrifft. Denn, wer einen gantzen politiſchen Cörper recht in Ordnung bringen will, der muß ohne Zweifel bey den Gliedmaaſſen anfangen.

§. 32.

Wenn wir die pythagoriſchen, platoniſchen und ariſtoteliſchen Zeiten anſehen, ja, wenn wir nur die heutigen klugen Chineſer †) betrachten, ſo finden wir, wie die weiſen Leute beider Arten ſich in ihrem Haus-Leben, mittelſt der Muſic ſo trefflich erbauet haben, noch erbauen, belehren und zu allen feinen Sitten aufmuntern. GOtt hat uns, auch unter andern, darum die Muſic geſchenckt, daß wir, nächſt ſeinem Lobe, unſer Gemüth und deſſen Bewegung damit mäſſigen, und den Leib bezwingen oder in ſieten Schrancken halten ſollen ††).

§. 33.

Plato hat gemeinet, die Sitten der Menſchen änderten ſich mit der Muſic, wenn nehmlich dieſelbe verändert würde; Cicero aber ſtand in den Gedancken, wenn die Sitten anders würden, ſo bekäme auch die Muſic eine andre Geſtalt. Zu unſerm Zweck kan beides dienen, und keines iſt unrecht. Man ändre Sitten und Muſic zugleich, daß dieſe jene, und jene dieſe nicht verderben. So iſt es politiſch. Voßius ‡) hielt dafür, es ſey zwar nicht ſehr zu befürchten, doch auch nicht gar aus der Acht zu laſſen.

§. 34.

*) Operas without skill or Conduct, to no other pur poſe, but to ſuſpend or vitiate our Underſtandige. *Spectat.* n. 552.

**) Aubignac, Bertouch, Bocheron, Bourſault, Boindin, Bulenger, Brumoy, le Brun, Deſpreaux, Gallucius, Racine le fils, Scaliger, Stolle, Vitruvius, Porée &c.

***) Sir. XXXVIII. Num. XX. Deut. XXXIV.

†) Vid. Chriſtian. *Wolfii* Orat. de Sinar. philoſophia, it. *Journal des Sçavans*, Aout, 1727. p. 443.

††) Conceſſa eſt Muſica nobis à Deo, ad domandum corpus, temperandum animum, & Deum laudandum. *Marſil. Ficin.* L. I. Epiſtol.

‡) Ego autem nec valde timendum, nec plane contemnendum puto. Cum Muſica immutatos voluit mores Plato; cum moribus Muſicam maluit Cicero. *Ger. Ioan. Voſſ. de Art. popul. C. IV. §. 46.*

Digitized by Google

§. 34.

Es ſtehet übrigens höchſt zu bedauren, daß itzund kein Menſch bey uns zu finden iſt, der auch nur wiſſe, was Muſica moralis für ein Ding ſey. Wenn die Ethic, oder Tugend-Lehre, welche den innerlichen Menſchen betrifft, nur wol beſtellet wäre; ſo würde es ſich mit der Moral, oder Sitten Lehre, die auf das äuſſerliche gehet, auch beſſer anlaſſen, und man nicht nöthig haben, die Wiſſenſchafft und Aufführung der gröſſeſten Ton-Meiſter in ſolcher mitleidenswürdigen Uneinigkeit zu ſehen, daß man die groben Fehler bey der bloſſen Haushaltung auf eine gantze Mandel berechnen kan.

§. 35.

Ariſtides Quintilian und **Theon** von Smyrna ſind ein paar Schrifft-ſteller, welche dieſe Materie unvergleichlich behandeln: der eine von ſich ſelbſt, der andre als ein platoniſcher Jünger; beide wol werth, daß man ſie überſetze, und mit Anmerckungen, die ſich auf unſre Zeiten ſchicken, fleiſſig und natürlich erläutere: denn ſie laſſen eine vollkommene Anwendung zu. Mir iſt genug, ſolches angezeiget zu haben.

§. 36.

Und hiemit wäre in aller Kürtze nur der Grund-Riß von derjenigen Staats-Wiſſenſchafft zu Papier gebracht, die mit der Muſic in allen Ständen, auch ſo gar im Kriege, zu thun hat. Weitläufftiger zu ſeyn iſt unſers Vorſatzes nicht, obgleich Stoff dazu genug vorhanden iſt: indem dieſes wenige ſchon einen gründlichen und deutlichen Begriff von einem wichtigen Stücke der Haupt-Sache gibt, der wir hiernächſt immer näher treten müſſen.

Sechſtes Haupt-Stück.

Von der Geberden-Kunſt.

*** *** ***

§. 1.

Bey Erblickung dieſer Uberſchrifft dürffte mancher fragen: **Wie kommſt denn du hieher?** So gehet es gemeiniglich, wenn ein Vortrag geſchiehet, davon man ſonſt niemahls was vernommen hat. Wird nicht alles nach dem gewöhnlichen Leiſten zugeſchnitten, ſo machen die Leute groſſe Augen. Indeſſen iſt die vorhabende Lehre von den Geberden, mit ihrem Kunſt-Wort, **Hypocritica** genannt, nicht nur ſehr alt, ſondern ſo uralt, daß ſie gantz neu zu ſeyn ſcheinet.

§. 2.

Caſſiodorus *) ſchreibet hievon alſo: Unſre Vorfahren haben die Geberden-Kunſt mit dem Nahmen der ſtummen Muſic beleget, weil man bey geſchloſſenem Munde nur die Hände und gewiſſe Leibes-Stellungen ſolche Dinge für ſich reden läßt, die kaum mit der Zunge, oder mit geſchriebenen Worten ſo deutlich gegeben werden mögten.

§. 3.

Ob nun gleich die **Pantomimen**, welches Leute waren, die alles durch bloſſe Geberden, ohne Singen oder Reden, vorſtelleten, nicht mehr gebräuchlich ſind; ſo ſiehet man doch hieraus, daß die Stellungs-Kunſt allerdings mit zur Muſic gehöret, und ſowol noch heutiges Tages, als vor Alters, ein Haupt-Stück derſelben ausgemacht hat und noch iſt: unangeſehen man ſie bey uns mit Geſang und Klang ausübet und vergeſellſchafftet.

§. 4.

Die Beſchreibung dieſer Hypocritic (welche Fab. **Quinctilian** die Chironomie, d. i. die Wiſſenſchafft der Hand-Geberden nennet) oder vielmehr ihre Zergliederung gibt uns der gelehrte **Doni** ſehr genau und ausführlich; nicht zwar, was ihre Nahmens-Bedeutung oder die bloſſe

*) Hanc partem Muſicæ mutam nominavere majores, quæ ore clauſo manibus loquitur, & quibusdam geſticulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut ſcripturæ textu poſſit agnoſci. *Caſſiodor. Lib. I. Variar. Epiſt. 20. de Pantomimis.* conf. Luc. *de Penna, in l. ſ. qua in public. 4. cap. ſpectacul. l. 11.*

Wortforſchung betrifft, ſondern was ſie eigentlich für Theile in ſich faſſet, wenn er *) ſaget: Sie ſey, ſo zu reden, ein abgeleiteter Zweig und Geſencke von der Rhythmic oder abgemeſſenen Bewegungs-Kunſt, woraus drey andre entſpringen, nehmlich die redneriſche Sproſſe, welche die Leibes-Wendungen anweiſet; die hiſtrioniſche, welche zu den Schauſpielen gehöret, und weit ſtärckere Geberden erfordert als jene; und die Tantz-mäßige, welche von allerhand Schritten und Sprüngen handelt.

§. 5.

Was aber die eigentliche Bedeutung des Wortes Hypocritic, welches mehr, als Chironomie, begreifft, alhier betrifft, ſo kan man dieſelbe leicht aus folgendem Satze abnehmen. Hypo heiſſet unter, und Criſis eine Beurtheilung, da einer ſeine Gedancken unter anſtändiger Leibes-Stellung zu beurtheilen gibt. Wenn aber Hypocriſis überhaupt eine Verſtellung andeutet, ſo nehmen wir dieſelbe hier in gutem Verſtande, nicht als eine übelgemeinte Anmaaſſung oder Heucheley, ſondern als eine geſchickte Leibes-Stellung, die mit artigen anſtändigen Geberden und Mienen zu thun, unter welchen offt die gröſſeſte Urtheils-Krafft ſtecket, und ohne welche keine einzige Verrichtung in der Welt rechte Art, oder einen gehörigen Nachdruck haben kan. Denn alles, was geredet wird, iſt nur ein Schatten der That, und die Action behauptet den erſten, mittlern und dritten Platz in der Rede **).

§. 6.

Demoſthenes und Cicero, die beiden gröſſeſten Redner, haben ſich eigene Lehr-Meiſter in dieſer Geberden-Kunſt gehalten, indem der erſte bey dem Satyro, Andronico und ſeinem Spiegel, der andre aber bey dem Roſcio und Aeſopo, als Schauſpielern, in die Schule gegangen. Socrates ſelbſt hielt die Chironomie hoch, und Plato zehlte ſie unter die bürgerlichen Tugenden. Sie hat auch wircklich mehr Nachdruck als alle Worte. Die unerfahrneſten, der gemeine Mann, die Ausländer werden dadurch beweget. Worte rühren niemand, der die Sprache nicht verſtehet; ſcharffſinnige Sprüche ſchicken ſich nur für ſcharffſinnige Köpffe; aber wolangebrachte Minen begreiffet iedermann, auch die zarten Kinder, bey welchen weder Worte noch Schläge ſo viel ausrichten, als ein Blick. Die Lateiner nannten ſolches die Action, und das obgenannte beſte Muſter lateiniſcher Beredſamkeit †) ſagt, ſie herrſche gantz allein in der Redes-Kunſt; ohne ſie gelte der höchſte Redner nichts; und wer nur mittelmäſſige Wiſſenſchafft von der Action habe, könne offt die ſtärckeſten Redner übertreffen, und es ihnen zuworthun. Und welch Wunder iſt es? Worte haben nur die Zunge zum Werckzeuge; Geberden aber haben ihren Beſtand an allen Theilen des Leibes.

§. 7.

Wir laſſen billig ungeſagt, was aus obigen dreien Sproſſen oder Abtheilungen der Hypocritic für ein Werck erwachſen würde, falls man alles vorbringen wollte, was dahin gehöret. Meines wenigen Erachtens begreiffen ſie eine gantz groſſe, nützliche und ſchöne Wiſſenſchafft, ſo daß dieſelbe (ob ſie gleich von einigen für verlohren gehalten werden will) wol ein eignes Buch zur Wieder-Aufſuchung verdiente.

§. 8.

Dieſes Orts werden wir inzwiſchen nur ſo viel davon in die Rechnung bringen, als zu unſerm vorgeſetzten Zweck dienlich iſt: Denn, wer eben kein Redner, kein Schauſpieler, kein Täntzer von Profeſſion werden will, darff zwar dergleichen Lehren nicht als ein Hauptwerck anſehen; doch wird niemand wiederſprechen können, daß nicht, wenn man es reifflich erweget, ein groſſes Stück der Muſic, die ja eine Klang-Rede iſt, darin ſtecke, und daß, wer nur immer den Nahmen eines wahren Ton-Meiſters behaupten will, wo nicht mehr, wenigſtens überhaupt einen deutlichen Begriff davon haben müſſe; er mag als ein Liebhaber, um wol zu urtheilen, oder als ein Künſtler, um wol zu ſpielen, zu ſingen und zu ſetzen, angeſehen werden wollen.

§. 9.

Wie offt geſchiehet es nicht, daß z. E. ein Componiſt, der des Schau-Platzes, der Spieler und

*) Hypocritica eſt Rhythmicæ quodammodo tradux, ternas in ſpecies propagata; oratoriam nempe, quæ corporis flexiones ac geſtus oſtendit; hiſtrionicam quæ actuoſior eſt, & orcheſticam ſ. ſaltatoriam quæ ſaltationum omnes ſpecies tractat. l. B. *Doni de Præſtant. Veter. Muſ.* p. 79.

**) Tertio de Oratore. Conf. *Talæus* in præceptis rhetoricis. Chriſtoph *Mileus* L. IV. univ. Hiſtor. it. *Pancirol.* de reb. deperd. L. I. p. 136-139.

†) *Plutarch.* de liber. educ. it. de 10. Orator.

und Täntzer Eigenſchafften nicht kennet, für welche er doch was ſetzen will oder muß, durch üble Einrichtung ſeiner Arbeit dem Acteur nicht nur ſehr wenig Gelegenheit zur Action gibt (welches doch die Haupt-Sache iſt) ſondern ihm dieſelbe Gelegenheit, aus lauter Unwiſſenheit der Geberden-Kunſt, wol gar abſchneidet? Ein gleiches und ein mehres kan man auch von den übrigen ſagen.

§. 10.

Etwas weniges demnach von obigen dreien Abtheilungen anzuführen, dürffte alſo nicht undienlich ſeyn, und da ſetzen wir zum Grunde, daß nicht leicht iemand die nahe Verwandſchafft zwiſchen der Ton- und Rede-Kunſt in Zweifel ziehen werde. Die alten Redner haben auch ihre beſten Regeln aus der Muſic hergenommen, ſowol in Anſehung der Geberden, als in Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, wovon **Quinctilian** allein Zeugniſſe genug gibt. Ich will aber doch, als etwas ſonderliches, ein kleines Verzeichniß *) ſolcher Urſchreiber unten anhängen, die von dieſem Zuſammenhange in ihren Wercken hin und wieder gehandelt haben.

§. 11.

Nun ſcheinet es zwar, daß ſich in der Kirche nur die Herren Prediger den Artickel de geſtibus allein ausbedungen haben; würde es aber ſo ſchlimm ſeyn, wenn auch die ſingende oder ſpielende Chor- und Concert-Redner ihren Worten, durch anſtändige Leibes-Stellungen, einen Nachdruck zu geben wüſten? Ohne Geberden kan man doch nichts thun, wie geſagt worden, und wol zehnmahl geſagt zu werden verdienet; obgleich nicht eben allemahl Hände und Füſſe dabey beweget werden dürffen.

§. 12.

Es wäre zu wünſchen, daß wenn ja keine rechte geſchickte geſtus, übel eingeführter Gewohnheit halber, Statt finden wollten, nur zum minſten keine gantz-ungeſchickte und übelanſtändige, oder kaltſinnige und gleichgültige Minen dabey vorfallen mögten: woran es leider! ſo wenig fehlet, daß offt die ernſthafftеſten und heiligſten Sachen mit einer frechen Stirne plaudernd, lächlend, tändlend abgeſungen und hergeſpielet werden, ſo, daß ſich andächtige Zuhörer ſehr daran ärgern.

§. 13.

Ich habe mancher, mancher Paſſions-Trauer- und Begräbniß-Muſic mit beigewohnet, da es zu meinem gröſſeſten Verdruß lauter Scherz und Gelächter geſetzet hat; auch hinwiederum manchem erfreulichen Danck-Feſte, da es auf Zanck, Zorn und Wiedertwillen ausgelaufen iſt. **Abraham von St. Clara** **) vergleicht ſolche ungeberdige Sänger und Spieler, die im Hauſe GOttes ohne Verſtand, ja ohne Ehrfurcht, zu Wercke gehen, mit Simſons Löwen, der ſeinen Honig nie ſchmeckte. **St. Bernhard** †) aber lieſet ihnen einen ſchärffern Text, wenn er einen ſolchen Un-Leviten folgender Geſtalt redend einführet.

§. 14.

Mit dem Leibe bin ich auf dem Chor; mit dem Hertzen habe ich andre Geſchäffte vor; das" göttliche Wort ſinge ich zwar daher; aber auf den Sinn deſſelben gebe ich gar keine Acht; mein" Gemüth flattert hin und her, die Kleidung hängt los am Leibe als wenn ſie darauf geſchlagen" wäre; die wilden Augen werffe ich bald hie bald dort hin, um alles auszuſpähen was geſchiehet." Ach! wehe mir, daß ich eben an dem Orte ſündige, wo ich die Sünde büſſen und bereuen ſollte." So viel von den geiſtlichen Acteurs.

§. 15.

Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, ſo finden ſich da gleichfalls bey den Concerten ſehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringſte Gemeinſchafft

*) *Ariſtides* Quintil. L. I. c. 3. de Muſ. *Ariſtoteles* L. IV. de part. anim. c. 10. *Arnobius* L. II. contra gent. *Athenaus* L. I. Dipnoſoph. *Caſſiod.* L. I. Variar. *Cicero* L. III. de Oratore. *Diomedes* Gram. L. III. *Euclides*, *Bacchius* &c. de Harmon. *Homerus* in hymno ad Apoll. *Juvenalis* Sat. V. VI. cum not. Graugæi. *Martial.* L. V. ep. 80. *Meletius Piga* in epiſtol. Chriſtoph. *Milæus* L. IV. univ. hiſtor. *Nazianz.* c. 8. *Philoſtrat.* in Icon. *Pindarus* Ode IV. *Plutarch.* in Vit. 10. Orator. F. *Quinctilianus*, P. I. Inſtit. c. 10. *Seneca* L. III. de ira, *Audom. Talæus* ſ. c. l. *Val. Max.* L. II.

**) Im dritten Theil des ſo genannten Ertz-Schelms p. 103.

†) *Cap. XXXIII. de interno dono:* In choro ſum corpore, & in aliquo negotio ſum corde; aliud canto, aliud cogito; pſalmodiæ verba profero, & pſalmodiæ ſenſum non attendo, ſed mente vagus, habitu diſſolutus, oculis attonitus, huc & illuc proſpiciens, quæcunque ibi geruntur, perluſtro & perſpicio. Væ mihi! quia ibi pecco, ubi peccata emendare debeo.

ſchafft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieſer oder jener Perſon das Ding an, welches die Frantzoſen le bon air nennen, ſo iſt es ein ſonderbares Glück; Das andre aber, welches le bon gout heiſſet, ſuchet man mehrentheils vergeblich. Sie kommen mir vor, wie Leute, denen es nur um die Füllung des Magens, und nicht um den niedlichen Geſchmack zu thun iſt.

§. 16.

Kan wol ein aufmerckſamer Zuhörer zum Vergnügen beweget werden, wenn man ihm beſtändig einen Lerm mit dem Tactſchlagen, es ſey der Füſſe oder der Arme, erreget? Wenn er ein Dutzend Geiger vor ſich ſiehet, die keine andre Verdrehungen des Leibes machen, als ob ſie böſe Kranckheiten hätten? Wenn der Clavierſpieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und ſein Antlitz dermaſſen verſtellet, daß man die Kinder damit erſchrecken mögte? Wenn viele bey den Wind-Inſtrumenten ihre Geſichts-Züge ſo zerreiſſen oder aufblehen (wobey die Lippen zur Ovver-Flöte nicht auszuſchlieſſen ſind) daß ſie ſolche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können?

§. 17.

Wie denn eben dieſe Blaſe-Zeuge das Unglück haben, daß ſie dem Angeſichte ſchlechten Vortheil ſchaffen: Darum auch von der Minerva gedichtet wird, daß ſie die Pfeiffe oder Flöte weggeworffen; und vom Alcibiades iſt aus den Geſchichten bekannt, ob er gleich ſonſt ein ungemeiner Liebhaber der Muſic geweſen, daß er dennoch, aus angeführter Urſache, das Flötenſpiel gehaſſet habe. Die Viol da Gamba hätte ihm vermuthlich beſſer gefallen ſollen: Denn es iſt doch, nächſt der Laute, wol kein Inſtrument, dabey man eine feinere Leibes-Stellung machen könnte. Darum lieben auch die Frantzoſen beide Werckzeuge vor allen andern, indem ihre ſtarcke Neigung zum bon air offt ſo weit gehet, daß der Zwang ſie lächerlich macht. So leicht kan man hierin zu wenig und zu viel thun.

§. 18.

Kommen wir vom Spielen ans Singen, o! da geht der Jammer erſt recht an. Man betrachte die Frantzöſiſchen Sänger und Sängerinnen, mit welcher Inbrunſt ſie ihre Sachen vorbringen, und faſt allemahl dasjenige wircklich bey ſich zu empfinden ſcheinen, wovon ſie ſingen. Daher kömmt es auch, daß ſie die Leidenſchafften der Zuhörer, zumahl ihrer Landsleute, ſehr rege machen, und durch ihre Geberden und Manieren erſetzen, was ihnen ſonſt an gründlichem Unterricht, an Feſtigkeit, oder an der Stimme abgehet.

§. 19.

Die Welſchen treiben es hierin noch weiter, als die Frantzoſen; ja, bisweilen gehen jene ein wenig gar zu weit: Wie ſie denn ſchier in allen ihren Unternehmungen gern über die Schnur hauen und das äuſſerſte lieben. Indeſſen findet man doch bey ihnen offtmahls das Waſſer in den Augen, wenn ſie etwas wehmüthiges vorbringen; und hergegen, bey erfreulichen Dingen, lachet ihnen gleichſam das Hertz im Leibe: denn ſie ſind ſehr zärtlich von Natur.

§. 20.

Von der ehmahls berühmten italieniſchen Sängerinn, Leonora, wird *) berichtet, daß ſie geſungen avec une pudeur alleurée, avec une genereuſe modeſtie & avec une douce gravité, d. i. mit einer geſetzten Schamhafftigkeit, großmüthigen Beſcheidenheit und angenehmen Ernſthafftigkeit. Ihre Seufftzer hatten nichts lüſternes, ihre Blicke nichts unverſchämtes; ſondern alle ihre Geberden waren der Wolanſtändigkeit eines keuſchen Frauen-Zimmers deutliche Merckmahle.

§. 21.

Nur allein die kaltſinnige Teutſchen, ob ſie gleich durch drey wichtige H. nehmlich Händel, Heinichen und Haſſe, den Welſchen ihr groſſes muſicaliſches Vermögen vor Augen geleget haben, ſetzen einestheils ihr gröſſeſtes Verdienſt darin, daß ſie bey kläglichen ſowol, als bey frölichen Gemüths-Neigungen, davon etwa ihr Geſang handeln mag (wenns noch am beſten beſtellet iſt) einmahl juſt ſo wie das andere fein ſteiff und unbeweglich ausſehen, ihre Cantate, als eine Cantate, als ob es ihnen gar kein Ernſt um den Inhalt wäre, gantz ehrbar und ſtramm daher ſingen, und ſich um den Ausdruck oder die rechte Meinung derſelben nicht das geringſte bekümmern, ja die Abſicht der Worte das zehntemahl kaum verſtehen oder recht einnehmen: wie die Exempel davon bey Meiſtern

*) Traités divers de l'hiſt. moral. & d'eloquen. Paris. 8. 1672. ſous le titre: *Diſcours ſur la Muſique d'Italie* &c. par Mr. *Maugars*. Dieſer war Prieur de St. Pierre de Nac, Interprete du Roi en Langue Angloiſe &c.

ſtern und Schülern täglich auffſtoſſen. Es iſt noch eine Gnade, wenn ſie nicht, andern Theils, bey vorwährenden Pauſen, mit ihren Nachbarn ſchwatzen, tändeln oder ſpotten; ſollte auch die Materie, wovon ſie ſingen, der höchſten Aufmerckſamkeit würdig ſeyn. Und daher kömmt es unter andern, daß die Muſic ihrer Krafft und Wirckung beraubet wird.

§. 22.

Die Meinung mit dieſer gantzen Wiſſenſchafft zielet dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinſtimmen ſollen, daß des Zuhörers Gemüth beweget werde: denn wer eine Uberſchrifft über das Bildniß der Ton-Kunſt verlangte, dem könnte man fürs erſte keine beſſere, als dieſe geben: Laudando & Commovendo. d. i. Was GOtt ein Lob erregt, und unſer Hertz bewegt. Zum muſicaliſchen Patrioten-Pfennige diente die Erfindung ſchon, wenn auf der andern Seite eine Apollos-Harffe mit den Worten ſtünde: Discordia Concors. d. i. Verſchiedenheit in Einigkeit, wie auf dem Titel dieſes Wercks zu ſehen.

§. 23.

Der Schau-Platz gibt uns noch ein viel gröſſeres Feld voller dienlichen Betrachtungen hierüber an die Hand: denn die Sing-Bühne in den Opern iſt der eigentliche Sitz und die rechte hohe Schule für allerhand Geberden: Daher auch hypocrita eigentlich einen Schauſpieler im Grunde bedeutet, als der eine gewiſſe andre Perſon, die er ſelbſt nicht iſt, vorſtellig macht; woraus hernach, im böſen Verſtande, ein Heuchler mit eben demſelben Nahmen beleget worden: weil dieſer im Ernſt ſo handelt, als jener zur Luſt.

§. 24.

Zur Tantz-Kunſt iſt die Hypocritic ſo unentbehrlich, als die Füſſe ſelbſt es ſind. Ein Componiſt, der von Täntzen nicht zu urtheilen weiß, ob ſie z. E. dem choraiſchen oder hyporchematiſchen Styl angehören, deren Unterſchied *) mehr in den Stellungen, als in den Schritten, Wendungen oder Sprüngen beſtehet, wird dabey ſehr zu kurtz kommen: Denn er muß mit ſeinen Noten faſt den erſten Anlaß, entweder zu poßierlichen oder zu ernſthafften Geberden geben. Und zwar zu allerhand Arten derſelben.

§. 25.

Deswegen denn auch in dramatiſchen Sachen die Tantzmeiſter gerne ſelber ihre Melodien machen, wie ſolches von einem gründlichen Meiſter **) in ſeinem hievon recht gut geſchriebenen Buche ſelbſt geſtanden wird; oder ſie entlehnen auch einige dazu, die bereits von andern gemacht und gut befunden worden ſind: weil es die wenigſten heutigen Componiſten, aus Mangel hypocritiſcher Wiſſenſchafft, recht treffen können.

§. 26.

Vom Lully leſen wir, daß er alle ſeine Acteurs, Actricen, Täntzer und Täntzerinnen in dieſer Geberden-Kunſt, d. i. in der Action ſelber unterrichtet, und damit gnugſam bezeiget habe, daß es zu dem Amt und Weſen eines vollkommenen Capellmeiſters mit gehöre, hierin was rechtes zu verſtehen. Mir ſelbſt iſt ehmahls, bey meiner funfzehnjährigen dramatiſchen Arbeit, aufgetragen worden, einige Perſonen in dieſem Stücke zu belehren, welches noch vielleicht etlichen erinnerlich ſeyn dürffte.

§. 27.

Wir haben oben, im Haupt-Stücke von der Geſchichts-Kunde, und auch bereits vor einigen Jahren im muſicaliſchen Patrioten, eines artigen †) Büchleins gedacht, ſo den Nahmen führet: il Teatro alla Moda, der allemodiſche Schau-Platz, oder das neugebackene Opern-Haus. Aus demſelben wollen wir ein Paar hieher gehörige Stellen verteutſchen, und dereinſt die völlige Uberſetzung ſothaner ſatyriſchen und nützlichen Schrifft auf eine oder andre Art zu befördern befliſſen ſeyn.

K §. 28.

*) S. Orcheſtr. II. p. 126. 131. 136. ingleichen *Calliach.* de ludis ſcenicis p. 90. Die Nahmen weiſen ſelber, daß unter den choraiſchen gemeine Reihen-Täntze, unter den hyporchematiſchen hergegen hohe und künſtliche Ballette zu verſtehen ſind.

**) Gorſr. Tauberts rechtſchaffener Tantzmeiſter. p. 1004. ſq. woſelbſt auch vorher p. 299. & 375. von hohen und niedrigen Täntzen, de la haute & baſſe Danſe, ſehr wol gehandelt wird.

†) Es enthält 72. Octav-Seiten, iſt in Venedig, doch ohne Nahmen und Zeit gedruckt; der Verfaſſer hat es dem Verfertiger zugeſchrieben; wiewol ich unter der Hand verſichert worden, daß es von dem berühmten Marcello herrühre.

Digitized by Google

§. 28.

„Die Action, heißt es, mag der Schauſpieler nach ſeinem eignen Dünckel nur einrichten, „indem doch der heutige Virtuoſe nicht das geringſte von dem Sinn der Worte verſtehen darff, „und ſich daher überall um keine anſtändige Geberden oder Bewegungen des Leibes zu bekümmern „nöthig hat; dafern er bloß ſeinen Aufzund Abtritt an derjenigen Seite nimt, da die vornehmſte „Sängerin ſich ſehen läßt.

§. 29.

„Soll er einen Gefangenen oder Sclaven vorſtellen, ſo muß er ſehr geſchmückt erſcheinen, „ein treffliches Feier-Kleid, hohen Federhut, einen Degen an der Seite, und doch dabey lange „glänzende Ketten tragen, die er offt hin und wieder zu rütteln und zu ſchütteln wiſſen wird, um „die Zuſchauer zum Mitleiden zu bewegen.

§. 30.

„Muß er ſich auf dem Schau-Platz in einen Zwei-Kampff einlaſſen, und bekommt etwa eine „Wunde im Arm; ſo ſchadet es doch nichts, wenn er gleich mit dem verwundeten Arm, in aller „Freiheit, ſeine Geberden fein lieblich fortſetzet: und ſollte es das Spiel mit ſich bringen, daß er ir„gend Gifft trincken müſte, ſo ſinge er nur getroſt ſeine Arie mit dem Becher in der Hand immer „weg, kehre denſelben ſo offt und vielmahl um, als er will, ungeachtet die Leute wol ſehen, daß „nichts darin iſt.

§. 31.

„Er lege ſich auf etliche gewiſſe, beſondere Drehungen, es ſey mit der Hand, mit dem Knie „oder mit dem Fuſſe, deren er ſich Wechſels-Weiſe in iedem Schauſpiel, einer nach der andern, or„dentlich bis zu Ende bedienen kan.

§. 32.

„Soll er ſich erſtechen, und derjenige, der es hindern muß, käme nicht zu rechter Zeit, mag er „ihn getroſt herbey ruffen und mit dem Stoß ſo lange warten, bis er anlanget. Zögert aber jener, „ſo ſtehet dieſem frey, einen guten Fluch darauf zu ſetzen, und Schelt-worte zu gebrauchen.

§. 33.

„Soll er ſich zu Pferde ſetzen, ſo nehme er ja in Acht, daß er zur rechten Seite aufſteige, und „wie die Achſa vom Eſel, zur lincken wieder herunter purtzle. Wer verliebt ſeyn ſoll auf dem „Theatro, der ſehe ja kein gravitätiſch drein; und wer zornig werden muß, der lege die Hände in „den Schooß, oder nehme ſich in die Arme, ſo wird iedermann ſehen, daß es ihm nicht ums Hertze, „ſondern daß er viel zu fromm ſey ꝛc. ꝛc.

§. 34.

Daß nun die Muſic nicht nur den ſingbaren Klang, ſondern auch die Ausſprache der Rede und die dabey nöthigen Geberden von ie her unter ihrer Beherrſchung und unter ihrem Vorſitz *) gehabt habe, und noch haben muß, iſt bereits dargethan, und kan mit dem Plato, Macrobius, Livius, Lucian, unter den neueſten aber mit den klugen Schrifften des Rollins, beſtätiget werden.

§. 35.

Der letztgenannte ſagt hievon alſo: Zur Muſic gehöret auch die Geberden-Kunſt **), welche die Schritte und Stellungen ſowol des eigentlichen Tantzens, als des gewöhnlichen Ganges, samt den Stellungen, die man bey einer öffentlichen Rede zu gebrauchen hat, anzeiget und lehret. Kurtz, die Muſic begriff die Kunſt, gantze öffentliche Rede-Übungen, die mit dem Singen nichts zu thun hatten, in Noten zu bringen und aufzuſchreiben, damit durch ſolche ſchrifftliche Noten ſowol der Klang der Stimme im Reden, als die Zeit-Maaſſe und Bewegung der Geberden eingerichtet würden: welches eine bey den Alten ſehr gebräuchliche Kunſt war, die uns aber gäntzlich unbekannt iſt. So weit Rollin.

§. 36.

Solche Geberden anzuordnen und in Noten zu bringen, nannte man auf Griechiſch Orche-

ſin,

*) Corporis motui ſua quædam tempora--non minus ſaltationi quam modulationibus adhibet RATIO MUSICA numeros. *Quinctil.* l. c.

**) L'art du geſte, qui enſeigne les pas & l'attitude, ſoit de la Danſe proprement dite, ſoit de la marche ordinaire, & les geſtes qui doivent & ſe employés dans la Declamation: enfin la Muſique renfermoit l'art de compoſer & d'écrire en notes la ſimple Declamation, pour regler par ces notes tant le ſon de la voix que la meſure & les mouvemens du geſte, art fort uſité chez les anciens, & qui nous eſt abſolument inconnu. *Rollin Hiſt. anc.* T. XI. p. 159.

Digitized by Google

ſin, und Saltationem auf Lateiniſch. Plato *) bekräfftiget, daß dieſe Kunſt in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen beſtanden, die nur von Menſchen erſonnen werden können. Daher muß man das Wort Saltatio hier nicht auf das bloſſe Tantzen einſchräncken; ſondern es vielweiter ausdehnen, nehmlich auf die Einrichtung aller und ieder Geberden ſowol bey den Schauſpielern, als Rednern und andern Perſonen, die etwas vortragen, ſie haben Nahmen wie ſie wollen.

§. 37.

Es waren ehmahls eigene Schulen dazu beſtellet, wo die Jugend in ſolchen Geberden mit groſſem Fleiſſe unterrichtet wurde: nicht darum, daß ſie wie Tantzmeiſter oder Gauckler ſich aufführen; ſondern nur eine angenehme Stellung und ein ungezwungenes Weſen bey allerhand Verrichtungen und Vorfällen an ſich nehmen ſollten. Quinctilian berichtet, daß dieſer Gebrauch ſehr alt und noch, bis zu ſeinen Zeiten, ohne Tadel im Schwange geweſen ſey.

§. 38.

Wenn ein Comödiant zu Rom nur eine einzige Mine machte, die keine Art hatte oder ſich nicht ſchickte, lachte und pfiff man ihn aus. Eben hauptſächlich wegen dieſer Minen-Wiſſenſchafft bekam der berühmte Roſcius jährlich einen Gehalt, der ſich auf 25000 Thaler **) belieff: Ja, er machte ſich dadurch ſo beliebt, daß er täglich 500 Marck ***) (nach Lübeckiſchem Gelde zu rechnen) allein für ſeine Perſon empfing, ohne daß er ſeinen Gehülffen das geringſte davon abgeben durffte. Aeſopus, mit dem Zunahmen Clodius, gewann damit ſolchen Reichthum, daß er ſeinem Sohn zwo Millionen †) und fünffmahl hundert tauſend Marck nachließ: gröſſeſten Theils, weil er es in der Geberden-Kunſt vor allen hoch gebracht hatte, ohne welche niemand ein guter Redner, geſchweige denn ein Operiſt ſeyn kan.

§. 39.

Man achtete dieſelbe Geſchicklichkeit ſo hoch, daß ſie auch ohne Worte die Zuſchauer rührte, wie aus vielen Exempeln, da ein Schüler die Worte ausgeſprochen, und ſein Meiſter die Leibes-Stellungen dazu gemacht, ingleichen mit den Pantomimen zu erweiſen ſtehet, als welche ebenfalls mit zur Muſic gehörten; obgleich eben nicht auf die löblichſte oder nützlichſte Weiſe.

§. 40.

Dieſe Erz-Nachahmer, die Pantomimen, redeten kein Wort, lieſſen auch kein Wort durch andre dazu ſprechen oder ſingen; ſondern ſpielten allerhand Stücke, gantze Geſchichte und Handlungen mit bloſſen Geberden, daß iedermann ſie verſtehen konnte: offt mehr als zu wol, denn ſie machten es zu grob. Unter dem Kaiſer Auguſt kamen dieſelben Künſtler zuerſt auf, und ſollen ſie viel zur Verderbung der reinen römiſchen Sitten beigetragen haben. Ihr Geſicht war immer verlarvet; aber an ieder Finger-Spitze hatten ſie gleichſam eine eigne ††) Zunge.

§. 41.

Die Zuſchauer wurden offt dadurch zum Weinen ‡) beweget; man muſte ſie aber endlich aus Rom ‡‡) verbannen: weil das Volck gar zu ſehr in ſie verliebt war, und aus ihren Verſammlungen Gelegenheit zu allerhand Aufwiegelungen nahm. Solche Vertreibung der Pantomimen geſchah unter Tiberius: hernach kamen ſie zwar wieder; muſten iedoch abermahl unter Nero, und einigen andern Kaiſern die Stadt räumen: wiewol nur auf kurtze Zeit. Z. E. Domitian jagte ſie fort; Nerva ruffte ſie zurück, ob er gleich einer von den klügſten Kaiſern war, und es dem Volcke zu Gefallen that.

§. 42.

Was hierüber alles beizubringen wäre, ſolches faſſen unſre Blätter dieſesmahl nicht: daher es fürs erſte bis zu einer bequemern Gelegenheit verſparet werden muß. Unſre vorgeſetzte Schrancken und bevorſtehende ziemlich weitgreiffende Arbeit laſſen nicht zu, dieſes ſonſt artige Thema weiter auszuführen, und inſonderheit zu zeigen, wie die Erkenntniß der Minen bey den vorzuſtellen-

*) Lib. VII. de Leg. p. 814.
**) Plin. Lib. VII. c. 39.
***) Macrob. Saturn. L. II. c. 10.
†) Id. ibid.
††) Caſſiodor. variar. Lib. IV. Epiſt. 51.
‡) Lucian. in Orcheſi.
‡‡) Tacit. Annal. L. IV. c. 14.

ſtellenden Perſonen offtmahls eine Mutter guter muſicaliſcher Erfindungen ſeyn könne, wovon vielleicht weiter unten, wenn von der Erfindung eigentlich gehandelt werden wird, noch eins und anders vorkommen dürffte.

§. 43.

Denn gleichwie die Mahlerey, deren fünfftes oder vornehmſtes Weſen die Stellung iſt, für ein ſtummes Gedichte, nach dem Ausſpruche des **Horatz, Plato, Ariſtoteles** ꝛc. genug thut; (mutum eſt pictura poema) alſo müſſen hergegen alle Sing-Gedichte redende, ja klingende Gemählde ſeyn: dabey die Worte ſtatt der Zeichnung, die Tone aber als ein **Coloris** dienen.

§. 44.

Damit auch der Leſer nicht dencken möge, es wären lauter alte Hiſtorien (und was iſt doch beſſer) mit der Geberden-Kunſt; es ſey dieſelbe, wie **Pancirollus** und ſein Ausleger, der **Syndicus Salmuth**, vorgeben, gantz und gar verlohren: ſo müſſen wir, wegen des letztern, einem ieden dieſen Unterſchied hiemit zu Gemüthe führen, daß zwar die Notirung, wodurch ſothane Kunſt in Zeichen und Schrifften ehmahls verfaſſet worden, heutiges Tages in der alten Geſtalt nicht mehr, die Sache aber ſelbſt annoch in ihrer Natur in voriger und unvergänglicher Krafft auf ſolche Weiſe vorhanden iſt, daß wer ſich nur auf dieſe recht befleiſſigen wollte, jene leicht wieder zum Stande oder zu Papier bringen könnte.

§. 45.

Wegen des erſtern, da man das Alterthum verächtlich beſchuldigen will, kan man der Welt ſolche gantz neue Wercke unſrer beſten und berühmteſten Ton-Meiſter *), dafür die neidiſchen Welſchen ſelbſt viel Hochachtung haben, vor Augen legen, darin Gänge, Schritte, Blicke und Gegenblicke, als lauter natürliche Handlungen und perſönliche Geberden, bald auf eine ergetzliche Art, doch natürlich, und zum Geſange Erfindungs-reiche Weiſe, bald mit mehr Ernſthafftigkeit dermaaſſen nachdrücklich und geſchickt vorgebildet werden, daß ſie immer neue Gelegenheit zum muſicaliſchen Ausdrucke geben können. Und zwar Trotz allem ſo hochgeprieſenen Alterthum! Ja, ſo gar die unvorſichtige, flatternde Lichtmücke, wovon ſonſt die Italiener ſehr viel halten, darff mit ihren ſonderbaren Drehungen oder Wendungen, ſo wie in ihrem gantz kurtzen Leben, auch in dieſem Geberden-Stück bey einem Componiſten gar nicht müſſig ſeyn: worüber ein Nachdenckender ſchon weitere Betrachtungen anzuſtellen wiſſen wird.

§. 46.

Conti, der groſſe, aber auch **unglückſelige** Ton-Künſtler, ehmahls Kaiſerl. Vice-Capellmeiſter, ein in ſeiner Wiſſenſchafft vortrefflicher Mann, von deſſen Fatalitæten ich bey dieſer Gelegenheit einige glaubwürdige Nachricht zu geben nicht umhin kan, war in ſolchen Abbildungen der Geberden durch muſicaliſche Noten (wo iſt denn der Kunſt-Verluſt?) ungemein erfahren, und ſeine Einfälle führen auf dem bloſſen Papier faſt eben die ergetzliche Wirckung mit ſich, als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Poſituren vor ſich ſähe.

§. 47.

Die Hochachtung, ſo ich für dieſes ungemeinen Virtuoſens Verdienſte, als Ton-Meiſter, trage, und die ein ieder, der ſolche Verdienſte recht einſiehet, mit mir hegen wird, ſamt dem hertzlichen Mitleiden, ſo ich über ſein Unglück und groſſe Sitten-Schwachheit empfinde, werden mich entſchuldigen, daß ich hier einſchalte den folgenden

§. 48.

Auszug eines Briefes aus Regensburg, vom 19. Oct. 1730.

„Am 10. September iſt zu Wien der Kaiſerliche Compoſitore di Muſica, *Franceſco Conti*, „vermöge des, von daſigem Conſiſtorio über ihn erkannten Kirchen-Bannes, vor die Thür der „Cathedral-Kirche zu St. Steyhan geſtellet worden. Es hatten zwar Ihro Kaiſerl. Maj. aus „angebohrner höchſten Milde, das dreimahlige Stehen auf eines geſetzet; nachdem ſich aber der „Mann das erſtemahl, im Geſichte vieler hundert Perſonen, ſehr übel aufgeführet, als iſt derſelbe „den 17. Sept. zum andernmahl, vor obgedachte Kirch-Thüre, in einem langen, härenen Rock, „ſo man ein Buß-Kleid nennet, zwiſchen zwölff Rumor-Knechten, die einen Kreis um ihn geſchloſſen, mit einer brennenden ſchwartzen Kertze in der Hand, eine Stunde lang geſtellet worden; desgleichen auch am 24. dito geſchehen ſoll. Seine Speiſe iſt Waſſer und Brodt, ſo „lange

*) Z. E. Heinichen in ſeiner alten und neuern Anweiſung.

Digitized by Google

lange er unter der geiſtlichen Obrigkeit ſtehet; nach Ubergebung aber an die weltliche ſoll derſelbe" **dem von ihm geſchlagenen Geiſtlichen** 1000 Gülden Schmertzen-Geld, und noch alle Un-" koſten bezahlen, ſodann vier Jahr auf dem Spiel-Berge ſitzen, und nachgehends auf ewig aus" den Oeſterreichiſchen Landen verwieſen werden: dieweil er, als er zum erſtenmahl vor der Kirch-" Thüre geſtanden, eine ſo grobe und ärgerliche Unverſchämtheit gebraucht. (d. i. dieweil er ſeine" **Geberden-Kunſt** auf das ärgſte angewandt hat). Vorgemeldter Hoff-Compoſiteur iſt dar-" rum zu ſolcher Straffe verurtheilet worden, daß er an einen **weltlich-Geiſtlichen** gewaltthä-" tige Hand geleget, und ſelbigen mit vielen Schlägen übel tractiret hat. Es iſt folgendes Epi-" gramma auf ihn gemacht worden:"

Non ea Muſa bona eſt, nec Muſica, compoſuiſti"
Quam *Conti*, tactus nam fuit ille gravis:"
Et Baſſus nimium craſſus, neque conſona clavis:"
Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas.„

§. 49.

Für ſolcher ſchänd- und ſchimpflichen Geberden-Kunſt wird ſich ein ieder Componiſt auf das beſte vorzuſehen haben; doch ſich inzwiſchen nicht die Rechnung machen, ob gehöre dieſe Materie allein zu theatraliſchen Dingen: denn es bleibt einmahl für allemahl dabey, daß alles, was in der Welt einen Nachdruck haben ſoll, gewiſſer maaſſen auf theatraliſchen Regeln beruhen müſſe. Man mercke dieſes wol, weil auch ſo gar die Beſtrafung der übelangewandten Geberden-Kunſt, oder ſo genannten blauen Schrifften, das völlige Anſehen eines Schau-Platzes bey obiger Geſchichte gewinnet.

§. 50.

Und endlich, wenns um und um kömt, ſo wird es derjenige, welcher ſich nicht auf einem guten muſicaliſchen Schau-Platz, d. i. in auserleſenen Opern-Aufführungen, recht tapffer umgeſehen hat, nimmer in der Setz-Kunſt hoch bringen. Man glaube dem, der es vor Jahren mehr, als ihm lieb iſt, hat erfahren.

Siebendes Haupt-Stück.

Vom mathematiſchen Verhalt aller klingenden Intervalle.

** ** **

§. 1.

Dieſes Stück harmonicaliſcher Wiſſenſchafft und Beſchaulichkeit wird mit ſeinem Kunſt-Nahmen **Canonica** genennet. Canon aber, davon das Wort herkömt, heiſſet eine Regel oder Richtſchnur, in Griechiſcher Sprache. Wir wollen es die Eintheilungs-Lehre der Klänge nennen.

§. 2.

Es iſt aber dieſe Eintheilung bloß nach dem äuſſerlichen Maaſſe und Verhalt zu verſtehen, den ein Klang mit dem andern hat, und man bedienet ſich dabey, als Hülffs-Mittel, der Zahlen und Linien, in Vorbildung der verſchiedenen Klänge, nach ihrer abgemeſſenen Gröſſe; überläßt aber dem Gehör einig und allein, von deren Wol- oder Ubel-Laut ein Urtheil zu fällen.

§. 3.

Der Raum nun, welcher ſich ſolcher Geſtalt zwiſchen zweien oder mehr Enden abgemeſſener Klänge befindet, die einen gewiſſen Verhalt mit einander haben, heiſſet eigentlich ein **Intervall.** Wovon weiter unten eine weitere Erklärung vorkommen wird. §§. 39 ſqq.

§. 4.

Die in Zahlen oder Linien vorgebildete Intervalle ſind alſo hier die Materie; ihre abgemeſſene Gröſſe iſt die ſichtbare Form, und der Wol- oder Ubellaut iſt der canoniſche Zweck: von

Digitized by Google

welchem die *Canonic* aber ſelbſt nichts wiſſen oder feſt ſetzen kan. Wenn iedoch dieſes Ziel auf eine und andre Art erhalten worden, ſo heißt es die *) **Harmonic**, und das Gehör bleibt immer der Richter in den mannichfältigen Stuffen des Wol-Klanges oder Mis-Lauts.

§. 5.

Weil ferner ſolche Eintheilung und Abmeſſung auf einem gewiſſen dazu erfundenen und beſtimmten Werck-Zeuge, oder einſaitigen Inſtrumente, vorgenommen wird, welches auch ein Canon heiſſet, ſo bekömmt die Canonic eine deſto gröſſere Wurtzel ihres Nahmens.

§. 6.

Ein Verhalt iſt diejenige Beſchaffenheit, welche die Enden und termini verſchiedener gemeſſenen Klänge gegen einander aufweiſen, die man auch ſonſt rationem nennet. Die Enden ſind ſo zu reden die Gräntz-Puncte eines Intervalls, bey welchen man ſolches abzumeſſen anfängt und aufhöret, ſie mögen geſetzet werden, wie und wo ſie wollen. Wenn aber das eine Intervall mit dem andern verglichen wird, das ſollte nur eigentlich eine Proportion, ein Verhalt genennet werden; dahingegen ſich die ratio von den beiden Enden eines einzigen Intervalls ſagen läßt. z. E. Wie ſich verhält 1 gegen 2, ſo verhalten ſich 2 gegen 4 u. d. gl. das iſt eine Proportion. Wenn ich aber ſpreche: die Octave beſtehet, nach ihrer Form, in 1:2, das iſt ratio, oder Maaſſe.

§. 7.

Demnach ſind hiedurch dieſe vier Dinge deutlich unterſchieden: ein Intervall oder Zwiſchen-Raum; die Termini oder Enden deſſelben; eine Proportion oder Verhältniß; und eine Ration oder Maaß: welche bisher häuffig unter einander geworffen, und in der Lehr-Art mit einander vermiſchet worden.

§. 8.

Sothane Intervalle, ihre Enden, ihr Verhalt und Maaß, laſſen ſich nun in der Harmonie nicht beſſer abbilden oder vorſtellig machen, als durch Zahlen und Linien: weil jene bey Darlegung einer ieden Gröſſe unentbehrlich ſind; dieſe aber eine ſonderbare Gleichheit mit den Saiten haben. Und darin beſtehet, meines Erachtens, der **gröſſeſte** Nutz und **vornehmſte** Gebrauch ſolcher Hülffs-Mittel in der Ton-Kunſt, nehmlich: daß ſie zu erkennen geben, wie ſich die Klänge, wenn man ſie ſehen könnte, in ihrer Form und Geſtalt gegen einander verhalten würden.

§. 9.

Ich bemercke hier mit Fleiß den **gröſſeſten** Nutzen und **vornehmſten** Gebrauch der Zahlen und Linien in unſrer vorhabenden Wiſſenſchafft: denn die Linien dienen auch, bekannter maaſſen, zum Notenſchreiben; die Zahlen aber in der Rhythmopöia und Rhythmic, wovon weiter unten; ſie dienen zu einigen Beſchaulichkeiten; zur Eintheilung und Stimmung gewiſſer klingenden Werckzeuge; zum äuſſerlichen Unterſchiede der Klang-Geſchlechter und Ton-Arten, ſamt deſſen mathematiſchem Beweiſe; gegen und wieder diejenigen, welche desfalls auf dem unrechten Wege ſind; und endlich dienen die Zahlen nicht wenig zur Beziefrung des General-Baſſes, welcher Dienſt nicht zu verachten iſt.

§. 10.

Dazu dienet die Canonic, Logiſtic, Harmonic, Auflöſungs-Kunſt ꝛc. Dazu ſind dieſe mathematiſchen Hülffs-Mittel in der Muſic nöthig und nützlich; aber ſie machen kaum den funfzigſten Theil der völligen, rechten und ächten melodiſchen Wiſſenſchafft und Setz-Kunſt, welche eigentlich gantz und gar nichts mit der *) Harmonic zu thun hat: denn dieſe iſt eine Bedürffniß der Orgel- und Inſtrumentmacher; kein Grund der Sing-Spiel- oder Setz-Kunſt. Die genaueſten Canonici geben gemeiniglich die elendeſten Sänger, Spieler oder Setzer ab, indem ſie ſich nicht ſcheuen, Circkel und Lineal für Schwert und Wage in der Compoſition auszugeben, welches eine rechte mathematiſche Abgötterey iſt: zumahl in Anſehung der ſtrengen Themis.

§. 11.

*) Nobilior ac potior portio Harmonica, cui Canonicam adjungemus, quæ arcta illi affinitate conjuncta eſt. *I. B. Doni de Præſt. vet. Muſ. p.* 77. Harmonica eſt illa, quæ diſcernit inter ſonos gravem & acutum. *Beda in Muſ. quadr. I. Menſur.* Die Harmonic iſt der edelſte Theil canoniſcher Wiſſenſchafft, indem ſie, nebſt den Klängen und Intervallen, auch die Klang-Geſchlechter und Ton-Arten, ſamt andern dahin gehörigen Dingen, begreifft und erweget.

**) Ad Harmonicam proprie Symphoniurgia non ſpectat. *I. B. Doni, de Præſt. vet. Muſ. p.* 11.

Digitized by Google

§. 11.

Kurtz: die ganze harmonicaliſche Rechne- und Meß-Kunſt, wenn wir auch gleich die Algebra mit einſchlieſſen, kan allein nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeiſter hervorbringen; dahingegen unſre allerbeſten Componiſten ſchwerlich iemahls, ihrer ſchönen Arbeit halber, einen Maaß-Stab in die Hand genommen haben werden. Das kan ein ieder feſtiglich glauben: ohne mich deswegen einen gewaltigen Sprecher zu nennen.

§. 12.

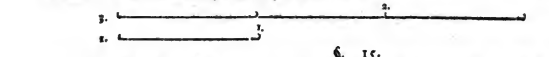
Nachdem wir alſo das Weſen ſamt dem Nutzen der klangmeſſenden Kunſt kürtzlich und aufrichtig vor Augen geleget haben, wird derſelben Anwendung und Ausübung uns erſtlich zu betrachten geben, daß eine Linie oder Zahl, die mit einer andern verglichen werden ſoll, in Betracht derſelben entweder auf gleichem, oder ungleichem Verhalt beruhen müſſe.

§. 13.

Iſt die Verhältniß gleich, ſo fällt weiter nichts dabey zu erinnern vor: denn die Gleichheit braucht keiner Eintheilung. Iſt ſie aber ungleich, ſo thun ſich unzehliche Gattungen ſolcher Ungleichheit hervor; davon wir doch, zu unſerm Vorhaben, nur drey gebrauchen: nehmlich die reine, die übertheilige und übertheilende Verhältniſſe der Ungleichheit.

§. 14.

Der reine Verhalt wird ratio multiplex genannt, und zeiget ſich, wenn z. E. eine groſſe Zahl, die mit einer kleinern verglichen wird, dieſelbe kleinere nicht nur einmahl, ſondern vielmahl, gantz in ſich faſſet, nehmlich zweimahl, dreimahl, viermahl u. ſ. w. Daraus entſtehen die Benennungen: doppelt, dreifach, vierfach ꝛc. Und wenn eine Zahl, Linie, Saite oder Figur ſich gegen einer andern auf ſolche Weiſe verhält, ſo iſt es ein *) reiner Verhalt. Man betrachte folgende Linien, deren eine dreimahl ſo lang iſt, als die andre: ſo hat man ein Beiſpiel in dieſem Stücke. Sie können auch wie 2-1 halbirt werden.

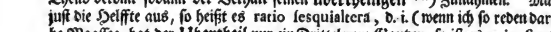


§. 15.

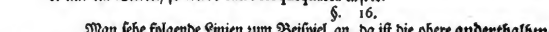
Der übertheilige Verhalt (ratio ſuperparticularis) hergegen iſt, wenn eine gewiſſe Linie oder Zahl, indem ſie mit einer kleinern verglichen wird, ſolche kleinere einmahl gantz, und noch darüber einen beſondern Theil derſelben in ſich faſſet. Nach der Gröſſe nun dieſes beſondern Theils bekömt ſodann der Verhalt ſeinen übertheiligen **) Zunahmen. Macht der Ubertheil juſt die Helffte aus, ſo heiſt es ratio ſeſquialtera, d. i. (wenn ich ſo reden darff) die anderthalbe Maaſſe; hat der Ubertheil nur ein Drittel vom Gantzen, ſo iſt es ratio ſeſquitertia; enthält er nur ein Viertel, ſo wirds ratio ſeſquiquarta u. ſ. w.

§. 16.

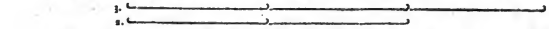
Man ſehe folgende Linien zum Beiſpiel an, da iſt die obere anderthalbmahl ſo lang, als die untere, und macht rationem ſeſquialteram:



hingegen iſt von den nächſten beiden Linien die obere nur um ein Drittel länger, als die untere: woraus ratio ſeſquitertia entſtehet:



Wenn aber die obere Linie, oder Saite, nur um ein Viertel länger iſt, als die untere, ſo thut ſich derjenige übertheilige Verhalt hervor, deſſen Gattung ſeſquiquarta genannt wird, wie hier zu ſehen iſt:



§. 17.

Die dritte vorhabende Haupt-Verhältniß heiſſet die übertheilende ***), (ratio ſuperpartiens) und beſtehet darin, daß die lange Saite die kleinere gantz, und noch dazu etliche Theile derſelben, begreiffe. Als z. E. wenn man 15 mit 9, oder 5 mit 3 vergleichen will, iſt

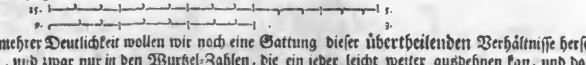
*) Er heiſſet deswegen rein, weil, wenn man eine Zahl durch die andre theilet, nichts übrig bleibet, ſondern alles rein aufgehet.

**) Er heißt deswegen ſo: weil nach angeſtellter Theilung, ein Theil überbleibet.

***) Sie wird deswegen ſo genennet, weil nach der Theilung mehr, als ein Theil übrig bleibet.

es ratio *ſuper bis* partiens *tertias*, weil die [2/3] gantz, und noch darüber zwey Drittel von [1/1], nehmlich [5/15], in der Zahl oder Linie [15/15] ſtecken.

Zu mehrer Deutlichkeit wollen wir noch eine Gattung dieſer übertheilenden Verhältniſſe herſetzen, und zwar nur in den Wurtzel-Zahlen, die ein jeder leicht weiter ausdehnen kan, und das ſoll die ratio *ſuper tri* partiens *quintas* ſeyn, damit man ſich einen Begriff von dieſen kauderwelſchen mathematiſchen Benennungen mache: ſintemahl, wenn wir 8 mit 5 vergleichen wollen, die 5 gantz, und noch darüber drey Fünfftel, in der 8 befindlich ſind; das bedeuten die Worte: *tri quintas*. Und ſo mit den übrigen.



§. 18.

Dieſe Eintheilungen erſtrecken ſich ſonſt, wie leicht zu erachten, bis ins Unendliche hinein; aber nicht bey unſrer Klang-Maaſſe: denn die hat ihre geſetzte Schrancken, wie wir bald ſehen werden. Und da bisher nur von zehlen und meſſen die Rede geweſen iſt, unſre Abſicht aber dennoch auf die wircklichklingenden Intervalle gerichtet bleibet, ſo wollen wir hiernächſt zum ſinnlichen Beweiſe, das iſt, zu einer gewiſſen Ausübungs-Art ſchreiten, und obige ſo genannte rationes, ſamt ihren Angehörigen, durch das Urtheil nicht nur der Augen, ſondern vornehmlich der Ohren bekräfftigen.

§. 19.

Denn, wenn man ſich die Mühe nimmt, einen Verſuch herüber anzuſtellen, ſo können alle nur erſinnliche klingende Intervalle, nach Maaßgebung obiger drey allgemeiner Verhältniſſe, deren Gattungen alle, auf ſolche Art hier zu verzeichnen, viel zu weitläuffig fallen würde, nicht nur deutlich und handgreifflich vor Augen geleget, ſondern auch, mittelſt wircklicher Berührung der Saiten, dem Richter-Spruch des Gehörs unterworffen werden.

§. 20.

Hiezu bedienet man ſich eines gewiſſen Werckzeuges und Klang-Meſſers, von den Frantzoſen Sonometre, ſonſt Monochordon genannt, d. i. der Einſaiter, weil es eigentlich nur eine eintzige Saite erfordert, welche man, nach allen benöthigten Verhältniſſen, eintheilet und abmiſſet. Zwar werden bisweilen mehr Saiten aufgezogen, damit man einen gantzen Accord machen könne; allein wir nehmen ſie nur für eine an, ſo lange ſie alle, wenn ſie bloß oder frey ſind, nur einerley Klang führen.

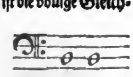
§. 21.

Dieſes höltzerne Gefäſſe, ſo etwa zween Fuß lang und einen halben breit (auch wol gröſſer) ſeyn kan, wird theils als ein plattes Bret, theils als ein holes Käſtlein verfertiget, und auf ſeiner obern Fläche mit Papier beklebet, worauf man die Verhältniſſe abzeichnet und eintheilet. Dazu gehören einige kleine Steglein oder Unter-Sätze vom Holtz, oben mit einem dünnen Meſſings-Drat beleget, die an Ort und Stelle, wo die Theilung ſeyn ſoll, unter die Saiten geſetzet, und allenthalben nach Erfordern hin und hergeſchoben werden können, als wodurch dieſelbe gleichſam ſo lang oder ſo kurtz, als man will, abzumeſſen ſind, und den geſuchten Verhalt im Klange hören laſſen, wenn man ſie anſchlägt, es ſey mit dem Finger oder einem Feder-Kiel.

§. 22.

Wollen wir demnach erfahren, was es eigentlich heiſſe und bedeute, wenn geſaget wird, es verhalte ſich der Einklang wie 1 gegen 1, nehmlich in gäntzlicher Gleichheit, ſo theilen wir die Saite des Klangmeſſers (wenn deren nur eine vorhanden) mit dem Circkel und ſetzen ein Steglein, mit ſeinem Kunſt-Nahmen Magas genannt, in zween gleiche Theile auf den Mittelpunct der Theilung, unter die Saite, ſo daß ſelbige darauf, als etwa eine Brücke auf ihrem Joche, bequem ruhe und feſt anliege: alsdenn iſt die Abſonderung dadurch ſchon geſchehen, und wenn man die ſolcher Geſtalt getheilte Saite auf beiden Seiten des erwehnten Stegleins anſchläget, wird die eine Helffte eben ſolchen Klang von ſich geben, als die andre. Da iſt die völlige Gleichheit, und gar kein Intervall oder Zwiſchen-Raum vorhanden.

Uniſonus, in ratione *æquali* 1-1. 2-2. 3-3. &c. &c.



§. 23.

§. 23.

Was alſo von mangelhafften und übermäſſigen Uniſonis hin und wieder vorgebracht werden will, iſt ein Wiederſpruch mathematiſcher Wahrheiten. Denn wo kein Intervall iſt, da kan weder Vergröſſerung noch Verkleinerung ſtatt finden: weil nun der **Ein-Klang** keinen Zwiſchen-Raum kennet, ſo iſt er auch des Mangels ſowol, als der Ubermaaſſe *), gantz unfähig.

§. 24.

Alle Intervalle aber, die ſich nur möglicher Weiſe zwiſchen dem Uniſono und der Tertz erdencken oder notiren laſſen (wie wir denn dergleichen nur zwiſchen oder innerhalb den Gräntzen des groſſen halben Tons allein über ein gantzes Dutzend zu Papier bringen können) ſind, überhaupt zu reden, lauter Secunden, obgleich verſchiedener Gattung, und gehören zu den Intervallen. Nun verführt aber die Notenſchreiberey, nehmlich die Linien und ihre Räume, manchen, der nicht weiter denckt, als er ſieht: da doch dieſe Zeichen oder Noten deswegen kein Geſetze in der Harmonie geben können, weil ſie nur Mittel ſind, unſre Gedancken auszudrücken, nicht aber **Gründe**, die etwas beweiſen ſollten. Argumenta, heiſſt es bey guten Vernunfftlehrern, non a mediis, ſed a principiis deducenda ſunt. D. i. Man muß ſeinen Beweis nicht von den Mitteln, ſondern aus den Grund-Sätzen herholen. So viel vom **gleichen Verhalt**, welcher ſonſt in dem Klang-Meſſen keinen andern Nutzen hat, als bey Betrachtung **des Ein-Klangs**: der eigentlich keines andern Meſſens bedarff, als nur in ſo ferne ein Ding in zween gleiche Theile zerleget wird.

§. 25.

Unter den **reinen Verhältniſſen** ſtehet die **doppelte** oben an, und dienet gleichfalls nur zur Abmeſſung eines einzigen und des vollkommenſten Intervalls. Denn in ihr ſehen wir ein Bild der Octav oder des †) Acht-Lauts, der ſich in ſeinen Enden oder Gräntz-Puncten verhält wie 1 gegen 2.

§. 26.

Will ich nun ſehen und hören, ja greiffen und fühlen, wie ſich das **doppelte** Weſen im reinen Verhalt hervor thue, und den Acht-Klang zu wege bringe; ſo läſſt ſich die Probe davon (wie von allen andern) auf dem Monochord nach zweierley Art machen, nehmlich entweder mit einer, oder mit zwo Saiten. Hat man nur eine Saite, ſo wird dieſelbe hiebey in **drey** Theile abgeſondert. Denn 1 und 2 geben drey, welches als eine Urſache dieſer Abtheilung angeführet wird, und bey den übrigen ebenfalls, nach Maaßgebung der zuſammen genommenen Wurtzel-Zahlen, Statt findet. Zween von dieſen Theilen läſſt man frey, das Stegelein aber wird an dem Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Saite geſchoben. Schlage ich nun die zwey Drittel der Saite gegen das eine Drittel derſelben an, ſo läſſt ſich das geſuchte Intervall hören.

§. 27.

Sind aber zwo Saiten da (welches allemahl beſſer iſt) die in einerley Stimmung ſtehen, alsdenn laſſe man die eine derſelben ungetheilet, trenne hergegen die andre durch das Stegelein recht in der Mitte, ſo wird eine iede Helffte dieſer letzten, gegen jener gantzen und bloſſen Saite, die Octav angeben; doch im tieffern Ton, als bey dem vorigen Verſuch mit einer einzigen Saite.

§. 28.

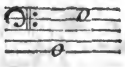
Wie ſich inzwiſchen 1 gegen 2 verhält, ſo verhalten ſich auch 2 gegen 4, 4 gegen 8 u. ſ. w. Das heiſt eigentlich eine Proportion oder Vergleichung. Und das iſt auch der gantze Nutz der rationis multiplicis, oder des **reinen** Verhalts in der Canonic. Denn bey Unterſuchung der doppelten, drey- und vierfachen Octaven, darff man nur 1 gegen 4: 1 gegen 8: 1 gegen 16 halten und abmeſſen, ſo findet ſich alles richtig und **rein**. Daher iſt der Acht-Klang das allervollenkommenſte Intervall, und leidet, ohne Mislaut, keinen Abbruch, wie doch alle andere (den kleinen Ton ausgenommen) durch die Temperatur thun: eben um den Mislaut zu vermeiden. Hier gehet alles **rein** auf und bleibt kein Buch übrig. Daß aber die Octaven mit ihrem griechiſchen urſprünglichen Kunſt-Nahmen **Diapaſon**, d. i. über alle, genennet werden, und daß hiernächſt die doppelten, drey- und vierfachen Intervalle dieſer Gattung, Disdiapaſon, Trisdiapaſon ꝛc. heiſſen, wird hiebey zu bemercken nicht undienlich ſeyn; wiewol man von den drey- und vierfachen

M Octa-

*) S. die kleine General-Baß-Schule p. 220. ſq.

†) Alſo genannt, weil die zwiſchen den beiden äuſſerſten diatoniſchen Klängen befindliche Sechs mit jenen Acht ausmachen.

Octaven deswegen kein griechisches Anſehen aufweiſen kan, weil ſich die Klang-Leiter damahls noch nicht mit ſo vielen Stuffen verſehen befand.



Octava, in ratione *multiplici*, 1-2. 2-4. &c.

§. 29.

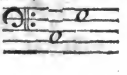
Der nächſte Zuſammen-Klang, ſo in der Maaß-Ordnung vorkömmt, heiſſet eine Qvint, d. i. ein **Fünff-Klang**, wegen der drey zwiſchen beiden Enden liegenden und mit denſelben fünff ausmachenden Tone. Dieſes Intervall iſt ſchon im **übertheiligen Verhalt** befindlich, nehmlich wie anderthalb gegen ein Gantzes, oder wie 3 gegen 2. Will ich nun hievon auf einer eintzigen Saite den Beweis hören, ſo nehme ich 2 und 3 zuſammen, und theile meine Saite in eben ſo viel, d. i. in fünff Theile, laſſe zween dieſer Theile auf der einen, und drey auf der andern Seite des am gehörigen Ort feſt untergeſchobenen Stegeleins, ſo gibt die gröſſeſte Länge den Grund, die kürtere aber den Ober-Ton des Fünff-Lauts an, nehmlich eine reine und völlige Qvint. Ich ſage wolbedächtlich von einer reinen und völligen Qvint; denn wenn alle Qvinten in der Ausübung rein und völlig geſtimmet werden ſollten, ſo würde alles unrein und gebrechlich klingen.

§. 30.

Nimmt man zwo Saiten, welches ich immer rathen will, ſo bleibet deren eine bloß, frey und ungetheilet, da ſie denn für drey gerechnet wird; von der andern Saite ziehet man hergegen, mittelſt des auf den abgemeſſenen Punct untergeſchobenen Stegeleins, ein Drittel ab, als etwas, ſo für dieſesmahl nicht gebraucht wird, läßt denn darauf die zwey übrigen Drittel gegen jene gantze Saite hören; ſo ſtellet ſich ebenfalls eine Qvint ein; wiewol im gröbern Ton, weil die Saiten länger ſind, als beym vorigen Verſuch. Nach dieſem Maaß wäre denn die Qvint rein; aber, wie geſagt, nach der Temperatur kan ſie es nicht ſeyn. Und ſo hat man von den übrigen zu urtheilen.

§. 31.

Wie wir nun angefangen haben, die Kunſt-Wörter der Intervalle bey den Octaven anzudeuten, ſo wird am beſten ſeyn, daß wir damit fortfahren, ſo weit als ſie nehmlich reichen. Denn die wenigſten unſrer heutigen Intervalle haben urſprünglich griechiſche Benennungen. Die Qvint heiſſet inzwiſchen deswegen **Diapente**, d. i. **über fünf**, weil ſie fünf diatoniſche Klänge begreifft, davon die beiden äuſſerſten, als Enden, hauptſächlich vernommen werden.



Quinta, in ratione *ſuperparticulari*. u. *ſeſquialtera*. 2-3.

§. 32.

Wie ſich nun 2 gegen 3 verhalten, ſo verhalten ſich auch 4 gegen 6 u. ſ. w. Daher man bey Unterſuchungs-Proben der doppelten und mehrfachen Qvinten nur 2 gegen 4; --2 gegen 8 ꝛc. halten und abmeſſen darff. Welches hier zum Uberfluß noch einmahl erinnert: künfftig aber, um nicht weitläuffig zu verfahren, unterbleiben wird.

§. 33.

Wir betrachten hier die klingenden Intervalle mehr nach ihrer äuſſerlichen Geſtalt und Gröſſe, als nach ihrer innerlichen Eigenſchafft und Tugend: daher ſoll es unverfänglich ſeyn, wenn wir gleich den Wol-Laut und Gebrauch derſelben etwas hintan ſetzen, und bloß nach der Meß-Ordnung mit der Qvart alhie fortfahren. Wem beliebt, der mag dieſes Intervall den **Vier-Klang***) nennen; ich bediene mich dieſer Wörter nur zu mehrer Deutlichkeit.

§. 34.

Der Qvarten-Verhalt iſt wiederum **übertheilig**, wie 1⅓ gegen 1, oder wie 3 gegen 4, alwo die erſte Gröſſe von der andern nicht nur völlig, ſondern noch um ein Drittel mehr begriffen wird. Solches nun auf dem Klang-Kaſten zu zeigen, und zwar mittelſt einer eintzigen Saite (indem der Verhalt

*) Dieſes neuen Worts, und einiger vorhergehenden wegen ſollte ich zwar billig um Verzeihung bitten, wenn gleich ein Vier-Fürſt ſich meiner Sache annehmen wollte; allein ich ſehe nicht, warum uns dergleichen, in wiſſenſchafftlichen Dingen zu machen mehr, als andern Völckern, inſonderheit den Engländern verdacht werden könne, die da ſchlechtweg ſagen: the Fifth &c. ſo lange man weiß, was dadurch angedeutet werde.

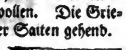
Digitized by Google

Verhalt noch ziemlich deutlich iſt) theile man ſie in ſo viel Theile, als 3 und 4 zuſammen machen, nehmlich in ſieben; laſſe vier zur lincken, und drey zur rechten Hand des Stegeleins, oder umgekehrt; alsdenn wird, wenn der Grund-Klang etwas ſeyn ſollte, der obere ohnfehlbar c ſeyn.

§. 35.

Will ichs mit zwo Saiten verſuchen (dabey man doch allzeit verſichert bleiben muß, daß ſie beede gantz genau in einem Tone ſtehen, und gleiche Länge haben) ſo rechne ich die eine gantze Saite für vier, ſteche auf der andern, oder vielmehr unter derſelben, drey ſolcher Theile mit dem Brücklein ab, ſo werden dieſe drey und jene vier eine richtige *) Qvart angeben; man ſchlage ſie zugleich oder bald hinter einander an. Das letzte iſt das beſte, und eben darum haben wir die Ausdrückung der Intervalle in Noten auch lieber auf ſolche Weiſe hier anſtellen wollen. Die Griechen nannten dieſe Qvart Diateſſaron, per quatuor ſc. chordas, durch vier Saiten gehend.

Quarta, in ratione *ſuperparticulari*, n. *ſesquitertia*, 3 - 4.



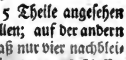
§. 36.

Unſer Vorſatz führet uns nun auf die Tertzen, und zwar erſtlich auf die groſſe, welche Ditonus heiſſet und ſich ebenfalls im übertheiligen Verhalt befindet, iedoch in einer andern Gattung deſſelben, nehmlich wie 1¼ gegen 1, oder wie 4 gegen 5. Solche Beſchaffenheit der Klänge nun, man ſchlage ſie mit- oder nach einander an, auf einer Saite vorzuſtellen, theile man dieſelbe in neun Abſchnitte, laſſe vier davon zur rechten Hand des Steges, und fünf zur lincken, berühren; oder umgekehrt; ſo läßt ſich die groſſe Tertz deutlich vernehmen.

§. 37.

Will ichs auf zwo Saiten verſuchen, ſo muß die bloſſe oder freie für 5 Theile angeſehen werden, und den Grund-Klang oder das untere Ende des Intervalls darſtellen; auf der andern Saite aber ſteche ich ein Fünfftel, als dieſes mahl unbrauchbar, davon ab, daß nur vier nachbleiben, die angeſchlagen werden: alsdenn geben dieſe vier Theile zu jenen fünfen der gantz bloſſen Saite auch eine groſſe Tertz zu vernehmen: ſo daß, wenn beide Saiten z. E. ins c geſtimmet wären, die durch das Stegelein um ein Fünfftel verkürtzte nothwendig wie e klingen müſte.

Tertia major, in ratione *ſuperparticulari*, *ſesquiquinta*. 4-5.



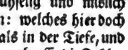
§. 38.

Die kleine Tertz hat die nächſte Stelle in der Zahl-Ordnung, und iſt, in den Verhältniſſen dieſes übertheiligen Geſchlechts, nach der canonicaliſchen Meß- und Rechne-Kunſt, das letzte Intervall, deſſen beide Enden ſich zeigen wie 1⅕ gegen 1, oder wie 5 gegen 6. Wer dieſe klingende Verwandſchafft mit einer eintzigen Saite beweiſen wollte (welches ſchon mühſelig und mißlich wäre) müſte 11 Theile daraus machen, nehmlich 5 und 6 zuſammen genommen: welches hier doch zum letztenmahl erinnert werden ſoll. Sechs blieben denn etwa zur lincken, als in der Tiefe, und fünf zur rechten, als in der Höhe. Wiewol ſolches gleichviel gilt, und wir auch offt die Zahlen vertauſchen; nicht ohne Urſach.

§. 39.

Will es iemand auf zwo Saiten verſuchen (wie wir denn bey dieſer beqvemſten Weiſe fernerhin bleiben wollen) der nehme oder halte die bloſſe Saite für 6 Theile, und ziehe von der andern gleich-langen und geſtimmten, durch Unterſtellung des Steges, ein Sechſtel ab, daß daſelbſt nur fünf zum Anſchlage übrig bleiben, ſo gibt die gantze, freie Saite das untere Ende, ſonum vel terminum gravem; die verkürtzte aber das obere Ende, ſonum vel terminum acutum, einer kleinen Tertz zu vernehmen, und das heiſſen wir die beiden Enden eines klingenden Intervalls oder Zwiſchen-Raums. z. E. a - c

Tertia minor, in ratione *ſuperparticulari*, *ſesquiſexta*. 5 - 6.



§. 40.

Daß dieſe kleine Tertz, von den Lateinern, Semiditonus genannt wird, beweiſet ſchon

*) Dieſer Verhalt 3 - 4 bleibt immer derſelbe, es mag die Qvart bedeckt, als Conſonantz, oder bloß, als Diſſonantz angeſehen werden: denn von dieſem Unterſchiede wiſſen Circkel und Linial gar nichts; die Augen eben ſo wenig; nur die Ohren alleine thun hiebey den Ausſpruch.

Digitized by Google

aus dem Zwitter-Nahmen, daß die alten Griechen nichts von ihr gewust haben, indem ihr Verhalt nur kurtz vor Christi Geburt vom Didymo entdecket worden. Und hiemit würde sich unser Griechisch gar endigen; wenn nicht noch ein Paar kleinere Intervalle, die billig vorhergehen sollten, hinten nach kämen.

§. 41.

Indessen haben wir hier nicht nur einen Anfang gemacht, unsrer Zusage, so im dritten §. dieses Haupt-Stückes befindlich, eine Genüge zu leisten; sondern wir wollen dieselbe, betreffend die weitere Erklärung eines Intervalls, hiemit zu Ende bringen: weil sich doch die übertheilige Verhältnisse der klingenden Stuffen nicht weiter, als auf 8 Intervalle, Qvint, Qvart, grosse und kleine Terz, gantze und halbe Tone; welches ich hier desto ehender bemercken muß, weil es sonst noch niemand gethan hat, und weil es, nebst dem folgenden, einen klärern Begriff von der Canonic gibt.

§. 42.

Solchemnach ist offt angeführter Zwischen-Raum, sonst Intervall genannt, auf Griechisch **Diastema**, eine Stimmweite, genannt worden, weil dadurch angedeutet wird, wie weit der eine Klang-Stuffe von dem andern entlegen ist. Wenn aber alle und iede gebräuchliche Intervalle in ihre richtige Ordnung gebracht, oder verzeichnet waren, hieß man es ein **Systema**, d. i. einen wolverfaßten Zusammenhang: wie man denn noch immer dieses Wort von allen Staats- und andern Sachen, die eine abgemessene Einrichtung haben, und einen völligen Plan darlegen, häufig gebraucht.

§. 43.

Die zwischen den beiden Enden eines solchen Intervalls liegende Klang-Stuffen werden zwar allemahl mitgezehlet; aber nicht allemahl mitgehöret; sondern offt überhüpffet; daher ich auch das *dia* lieber durch **über**, als durch irgend ein anders Wort, habe übersetzen wollen. Nimmt man die Zwischen-Stuffen aber mit, im Singen oder Spielen, nach der Reihe, so werden daraus zusammen gesetzete Intervalle, als da sind: octava composita, bis, vel ter &c. welches diejenigen zu ihrem Unterricht wol mercken mögten, die ein **verdoppeltes** Intervall von dem **zusammengesetzten** nicht zu unterscheiden wissen, weil sie in der Canonic unbeschlagen sind.

§. 44.

Man sollte nicht glauben, wie viel Aufmercksamkeit zu diesen Dingen erfordert wird, wenn man bey ihrem Vortrage nichts auslassen, nichts überflüßiges hinsetzen, und dennoch auch nicht undeutlich werden will.

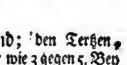
§. 45.

Wie nun zu der **reinen** Verhältniß-Art oder Geschlecht kein anders Intervall, als die eintzige Octave, mit ihren Töchtern gehöret, und zu der **übertheiligen**, wie gesagt, nur die Qvinte, Qvarte und beide Terzen samt den Tonen und halben Tonen gezogen werden können; also zehlet man die noch übrigen zwey wolklingende mit allen andern hartlautenden Intervallen, oder Dissonantzen, in Ansehung ihrer Form, zur dritten Classe in der Zahl-Lehre, nehmlich zu dem **übertheilenden** Verhalt, ratio superpartiens genannt, wo der Uberschuß mehr, als einen Theil, beträgt. Nur, wie gesagt, die Secunden ausgenommen.

§. 46.

Die grosse Sext hat hier den Vortritt; ihr Verhalt ist **übertheilend**; den Terzen, Qvarten und Qvinten nicht gleich; von einer solchen Art, wie $1\frac{2}{3}$ gegen 1, oder wie 3 gegen 5. Bey solcher Bewandniß nimmt man seine blosse Saite für fünf Theile an; sticht auf der andern drey Fünfftel ab; schlägt denn diese drey gegen jene fünff an: so ist die Sache klar. Denn ich setze den Fall, daß die gantze Saite ins c gestimmet wäre, müste denn nicht die um zwey Drittel verkürtzte, und sonst in allen Stücken gleiche, nothwendig wie a klingen? Versucht es!

Sexta major, in ratione *superbipartiente tertias*: 3 - 5.



§. 47.

Hier höret unsre alte Nomenclatur auf, oder nimmt vielmehr nur einen Anstand, weil sie hernach noch wieder zum Vorschein kömt. Das Wort Hexachordon, womit sich einige Verfasser schleppen, ist viel zu jung, und reicht nicht an die Jahre ihrer Väter oder Vorfahren. Es ist nach Aretins Zeiten, oder vielleicht von ihm selbst neu gebacken worden, und man verstund

das

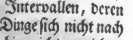
Digitized by Google

dadurch den verderblichen Plan *) der ſechs Sylben. Die alten Griechen nannten iedoch die Sexten Diateſſaron mit dem Ditono, oder Diapente mit dem Ton, welches Flickwerck genugſam weiſet, daß ſie nur die groſſe, nicht aber die kleine Sexte brauchten, weil ihnen die Natur des Tones oder der Secunde vor Didymo, einfolglich auch die Gattungen der Tertzen, unbekannt waren.

§. 48.

Das letzte unter den wol-lautenden Verhältniſſen iſt endlich die kleine Sext: ihre Maaſſe iſt übertheilend, wie der vorhergehenden groſſen Sext und aller nachfolgenden Intervallen, deren etliche gar hart lauten, und beweiſen, daß die innerliche Beſchaffenheit dieſer Dinge ſich nicht nach der äuſſerlichen Geſtalt beurtheilen laſſe, und daß alle canonicaliſche Urſachen hier nicht zureichen. Die Form des Verhalts bey der kleinen Sext iſt wie 1⅗ gegen 1, oder wie 5 gegen 8: da die achte Zahl die fünffte gantz, und noch drey Fünfftel darüber begreifft. Man nehme nun hiebey ſeine bloſſe Saite für acht Theile an, und ziehe von der andern drey ſolcher Achtel richtig ab, daß ihrer fünf nachbleiben, ſo müſſen dieſe 5 gegen jene 8 eine deutliche kleine Sext angeben.

Sexta minor, in ratione *ſupertripartiente quintas*, 5 -- 8.



§. 49.

Wenn wir nun fortfahren, und eben aus Achtung für die Gröſſen, Linien und Zahl-Lehre, nach ihrer beſtmöglichſten Ordnung, die kleine Septime, weil ſie einen deutlichern d. i. in wenigern Theilen beſtehenden Verhalt hat, als die groſſe Septime (wie dieſe denn auch herber klinget, als jene) billig vorangehen laſſen; ſo ſtehet dahin, ob die Zieffer-Herren nicht vielleicht uns, und ihren eignen Regeln, hiebey wiederſprechen dürfften: denn ſie ſetzen gemeiniglich die groſſe Septime oben an, 8:15; ungeachtet 5:9, als der kleinen Verhalt, einen leichtern Begriff geben, und alſo vorgehen müſſen. Hergegen kehrt ſichs, wie wir bald ſehen werden, bey den halben Tonen juſt um, falls wir die harmonicaliſche Reihe einigermaaſſen beibehalten. Dieſe ſieht ſo aus:

§. 50.

1:2. 2:3. 3:4. 4:5. 5:6. So weit gehts gut. Nun flicken ſie, aus Liebe zu den Zahlen, 6:8 " hinein; welches doch ein Verhalt iſt, der mit 3:4 völlig übereinkömmt. Weiter folgen 3:5. " 5:8. 5:9. (8:15.) 8:9. Hier hinckts wieder, und wenns geändert werden ſollte, müſte die " groſſe Septime 8:15 heraus, und weiter hinunter, zwiſchen den gantzen und halben Tonen ein- " geſchaltet werden, die ſich verhalten wie 8:9 und 9:10. Endlich ſchlieſſen dieſe Reihe 15:16 " und 24:25. Woraus man ſiehet, wie wenig auf ſolcher Zieſer-Ordnung zu bauen iſt; zu wel- " chem Ende wir es auch, und ſonſt zu keinem andern, anführen.„

§. 51.

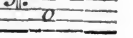
Es verhält ſich demnach die kleine Septime auf diejenige übertheilende Art, wo eine groſſe Saite die kleinere gantz, und noch vier Fünfftel von derſelben in ſich faſt, wie 1⅘ gegen 1; oder wie 5 gegen 9. Da ſchläge ich nun, bey der Probe, meine gantze bloſſe Saite für neun Theile, und von der andern nehme ich vier ſolcher Neuntel durch das Stegelein ab, ſo daß nur fünff davon zum Anſchlage übrig bleiben. Wenn denn die lange Saite z. E. G klinget, muß die verkürtzte unfehlbar f angeben.

Septima minor, in ratione *ſuper quadra partiente quintas*, 5 - 9.

§. 52.

Die groſſe Septime hergegen beſtehet in einer nicht ſo leicht begreifflichen übertheilenden Verhaltungs-Art, da ſich 1⅞ gegen 1, oder 8 gegen 15 melden. Wenn der Beweis erfolgen ſoll, wird die eine und gantze Saite für 15 Theile gerechnet, und die andre macht man um ſieben ſolcher Fünfzehntel kürtzer, ſo bleiben ihrer acht zum verlangten Klange übrig, welche denn, gegen jenen 15, die geſuchte groſſe Septime zum Gehör bringen, z. E. c-h. Wobey wir nur kürtzlich bemercken, daß es mit dem Nahmen, Heptachordon, ſo man dieſen Septimen beileget, eben die Bewandniß habe, als mit dem Hexachordo.

Septima major, in ratione *ſuperſeptupartiente octavas*, 8 -- 15.



N §. 53.

*) Sciendum autem eſt, hæc Hexachorda recentiorum eadem eſſe cum Tetrachordis—additis inferne vocibus duabus, ex quibus & quatuor illorum ſex voces, quas muſicales vocant, originem traxerunt. *Franc. Salinas Lib. IV.* de Muſ. p. 195.

§. 53.

Mit dem groſſen Ton (eigentlich ſo genannt) hat es wiederum, oberinnerter maaſſen, in Betracht der Zahlen-Ordnung, eine andre Beſchaffenheit, als mit der groſſen Septime. Denn gleichwie, von Maaß wegen, dieſe den Rang nach der kleinern haben muß; ſo gehöret hergegen dem groſſen Ton alhier der Vorzug vor dem kleinen. Er ſoll ihn auch bekommen.

§. 54.

Aber es iſt noch eine wichtige canonicaliſche Anmerckung hiebey zu machen, nehmlich, daß wir mit dem groſſen und kleinen Ton keines Weges in der logiſtiſchen Claſſe des bisherigen **übertheilenden** Verhalts bleiben können; ſondern in die **übertheilige** wieder zurück ſpringen müſſen, welches keine geringe Unordnung iſt.

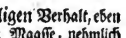
§. 55.

Will man ſagen, wir hätten den Ton und ſeine Verwandten den Sexten vorziehen ſollen; ſo muß erſt dargethan werden, daß eine Diſſonantz beſſer ſey, als eine Conſonantz. Denn auf den Wol- oder Mislaut gehet doch endlich unſer vornehmſter Zweck, und es iſt allemahl beſſer, den innerlichen Gehalt, als den äuſſerlichen Verhalt, zu beobachten. Man muß um dieſes willen jenen nicht vergeſſen.

§. 56.

Der groſſe Ton, d. i. die erſte Secunde, ſtehet demnach im **übertheiligen** Verhalt, eben ſowol als die Qvinten, Qvarten und Tertzen, jedoch in einer undeutlichern Maaſſe, nehmlich wie $1\frac{1}{9}$ gegen 1, oder wie 8 gegen 9. Wer es auf dem Klangmeſſer verſuchen will, obs auch wahr ſey, der nehme die bloſſe Saite für **neun** Theile, und ziehe der andern ein ſolches Neuntel, als einen Uberfluß ab, damit nur **acht** davon angeſchlagen reden, ſo meldet ſich die groſſe Secunde, mit ihrem griechiſchen urſprünglichen Nahmen Tonos genannt, d. i. eine Grad-Weiſe angeſtellte **Dehnung** des Klanges, z. E. c--d.

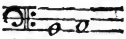
Tonus major, in ratione *ſuperparticulari*, *) *ſesquioctava*, 8--9.



§. 57.

Eben des Geſchlechts iſt auch der kleine Ton, nehmlich eines ſolchen **übertheiligen** Verhalts, als $1\frac{1}{9}$ gegen 1, oder wie 9 gegen 10; da die gröſſere Zahl die kleinere gantz, und noch ein Neuntel darüber in ſich faßt. Wer ſich nun dieſes Intervall mit zwo Saiten vor die Augen und Ohren legen will, der muß die bloſſe Saite für **zehn** Theile und für einen Grund-Klang annehmen, der andern hergegen ein Zehntel abkürtzen, daß nur **neun** zum Anſchlage kommen; als ſobald wird er den kleinen Ton, d. i. die zweite Secund, z. E. d-e hören, ſehen und fühlen, folglich auf das allerdeutlichſte dadurch begreiffen, daß es bey weitem nicht einerley ſeyn könne, aus dem c oder aus dem d zu muſiciren. Man ziehe nur, gröſſerer Uberzeugung halber, vier gleichgeſtimmte Saiten von einerley Länge und Beſchaffenheit auf ein Monochord, und meſſe auf dem einen Paar den groſſen, auf dem andern aber den kleinen Ton nett ab, ſo wird man ſich über den Unterſchied verwundern, obgleich der Grund-Klang eben derſelbe bey beiden iſt

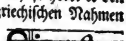
Tonus minor, in ratione *ſuperparticulari*, *ſesquinona*, 9-10.



§. 58.

Hieher gehören denn die halben Tone noch, ſowol der groſſe, als der kleine: denn ihr beiderſeitiger Verhalt iſt **übertheilig**, und ſie ſind dieſenfalls, obgleich ſehr hart zuſammenſchlagende Intervalle, ihrer Abmeſſung nach, nicht viel unedler, als die vornehmſten Geſchlechter Qvinten und Tertzen, die ſo ſchön klingen. Aber die Scepter-Würde des Circkels gibt nur den Schein, nicht das Weſen dieſes Klang-Adels. Es wird demnach die äuſſerliche Form des groſſen halben Tons, d. i. der dritten Secund, an denjenigen **übertheiligen** Verhalt erkannt, wo $1\frac{1}{16}$ gegen 1, oder 15 gegen 16 in Betracht kommen. Der den Klang dieſfalls meſſen will, rechne nur ſeine freie Saite für **ſechszehn**, und ſteche eines von ſolchen Sechszehnteln auf der andern Saite zurück, ſo höret er den Zuſammenklang des groſſen halben Tons, z. E. e-f, mit ſeinem aufrichtigen griechiſchen Nahmen

Hemitonium majus, in ratione *ſuperparticulari ſesquidecima quinta*, 15-16.



*) S. den 15. §. dieſes Haupt-Stücks.

§. 59.

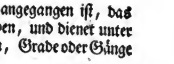
§. 59.

Der kleine halbe Ton verhält sich wie $1\frac{1}{24}$ gegen 1, oder wie 24 gegen 25. Man nimmt hiebey die gantze blosse Saite für fünf und zwantzig Theile an, ziehet von der andern ein solches Fünfundzwantzigtel ab; so läßt sich bey dem Anschlagen der übrigen vier und zwantzig Theile der kleine halbe Ton gegen den Grund-Klang hören, als z. E. c--cis. Die vierte Secunde.

§. 60.

Was nun bey den Tonen, wegen des merckwürdigen Unterschieds, angegangen ist, das kan auch bey den halben Tonen mit grossem Nutzen bewährt erfunden werden, und dienet unter andern zum unumstößlichen Beweise, daß bey keiner Versetzung die Stuffen, Grade oder Gänge eben so bleiben, wie sie gewesen sind.

Hemitonium minus, in ratione *superparticulari sesquivigesima quarta*, 24-25.



§. 61.

Noch wollen wir hier beiläuffig gedencken, daß der kleine halbe Ton allemahl in den Noten das Abzeichen habe, daß er sich mit seinen beiden Enden auf einerley Raum, wie oben, oder auf einerley Linie befinde, welches zu dem Irrthum der überflüssig-vermeinten Ein-Klänge Anlaß gegeben hat; da hingegen der grosse halbe Ton, im Aufschreiben so Linie als Raum erfordert.

§. 62.

Die Ordnung des grossen und kleinen Tons, wie sie itzund auf unsern Claviaturen oder Griff-Bretten befindlich, da c-d ein grosser, d-e ein kleiner, f-g ein grosser, g-a ein kleiner, und a-h wiederum ein grosser Ton, das heißt, wie ein grosser Ton gestimmet ist, will Häuffling *) zum Theil umgekehret haben, und c-d soll bey ihm als ein kleiner, d-e aber als ein grosser Ton eingerichtet oder abgemessen werden: damit die unterste Qvart der Octav mit der obersten gleiche Intervalle bekomme. Es liesse sich schon hören, wenn daraus ein grosser Nutz zu hoffen, und wieder die eingeführte Gewohnheit etwas gutes auszurichten wäre. Vom kleinen Ton ist noch, als etwas besonderes, zu mercken, daß er der Temperatur (davon bald ein mehres) nitgend unterworffen ist.

§. 63.

Noch sind drey vortreffliche und im täglichen Gebrauch (worauf am meisten zu sehen) höchstnützliche, unentbehrliche Intervalle zu betrachten, ehe wir zu den seltenern, übermässigen und mangelhafften schreiten; die iedoch lange nicht von solcher Wichtigkeit sind, ob sie gleich fast zur Mode werden wollen. Diese drey Intervalle sind die liebe kleine Qvint, die durchdringende grössere Qvart, und die bewegliche kleinere Septime.

§. 64.

Itztbesagte feine Zusammenstimmungen verdienen eine eigne, ansehnliche und vornehme Stelle in der Canonic, und erweisen sich in der besten Harmonie viel zu schön, daß sie von der Harmonic den übermässigen und mangelhafften beigezehlet werden sollten. Vielmehr sind sie in der That vor allen andern eines grossen Vorzugs werth, und der Rang, den sie diesesmahl hier einnehmen, soll ihrer Gültigkeit nicht den geringsten Abbruch thun. Octaven, Qvinten, Tertzen, ja, so gar die Qvarten haben zwar eine äusserliche mathematische Gestalt, die leichter abzumessen ist; aber sie haben bey weitem nicht die herrlichen, innerlichen Eigenschafften, als obgenannte drey rührende Günstlinge, oder Favorit-Intervalle.

§. 65.

Der tägliche Gebrauch und ihr ungemeiner Nutz hat die süsse kleine Qvint schier zu einer vom Gehör unwiedersprechlichen Consonantz gemacht, wovon bereits im dritten Orchester p. 489. it. p. 773. sqq. vier trifftige Gründe beigebracht worden sind, dazu seit der Zeit noch die fünffte gekommen ist, dieses Inhalts: weil die kleine Qvint an tausend Orten viel besser klinget, als die gewöhnliche Qvint selbst **).

§. 66.

Der Verhalt dieser kleinen Consonantz ist übertheilend, wo nehmlich die höchste Zahl von beiden Enden die niedrige gantz, und noch neunzehn Fünfundvierzigtel dazu in sich begreifft,

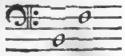
*) Vid. Miscell. Berolin. Vol. I. p. 289.

**) Ein Exempel dessen, aus dem Zaclin stehet im ersten Bande der Musical. Crit. p. 29.

Digitized by Google

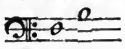
d. i. wie 45 gegen 64. Bey dem Verſuch des Beweiſes auf dem klangmeſſenden Werckzeuge, läßt man alſo die leere Saite für 64 hingehen; benimmt aber der benachbarten **neunzehn** ſolcher Theile, damit deren nur 45 zum Anſchlage übrig bleiben: alsdenn wird, wenn alles ſeine Richtigkeit an der Länge, Stimmung u. ſ. w. hat, die freie lange Saite etwan ein H, die verkürzte und mit dem Stegelein unterſtützte aber gantz gewiß, wie das f klingen *).

Hemidiapente (auch ein neues Griechiſches Wort) in ratione *ſuper novendecim partiente quadrageſimas quintas*, 45-64. d. i. recht barbariſch Latein.



§. 67.

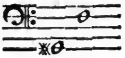
Die groſſe Qvart, als die letzte mit einem wahren griechiſchen Nahmen verſehene Zuſammenſtimmung, beſtehet gleich dem vorigen Intervall, auch im **übertheilenden Verhalt**, da nehmlich auf dem Monochord die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbarin gantz, und darüber noch dreyzehn ſolcher zwey und dreißig Theile ausmacht, d. i. wie 32 gegen 45. Zum Beweiſe deſſen dürffen wir nur von der einen Saite 13 Fünfundvierzigtel zurück ſtechen, daß ihrer mehr nicht, als 32, zum Anſchlage übrig bleiben: alsdenn werden ſich dieſe **zwey und dreißig** gegen die gantze Saite, welche für **fünf und vierzig** ſtehet, wie eine gröſſere Qvart hören laſſen, ſo daß, wenn z. E. die bloſſe Saite ins f geſtimmet wäre, die durch das Stegelein auf obige Art richtig verkürzte nothwendig das h angeben müſte.



Tritonus, in ratione *ſuper tredecim partiente trigeſimas ſecundas*, 32-45.

§. 68.

Von der kleinern Septime, die ſonſt fälſchlich die falſche genennet wird, wüſte ich weder eine urkündliche noch unächte griechiſche Benennung aus bewährten Schrifften zu geben: ſo unbekannt mag ihr Gebrauch geweſen ſeyn, der doch heutiges Tages unſrer Vollſtimmigkeit ſowol, als unſrer bloſſen Melodie, einen ausnehmenden Schmuck beileget. Ihre **übertheilende** Form iſt ziemlich unförmlich, und wer ſie mit Augen und Ohren zugleich betrachten will, das iſt zu ſagen, wer ihren Verhalt mit Händen abmeſſen und begreiffen will, der muß eine Saite für 128 Theile rechnen, die andere aber mit Wegnehmung 53 auf 75 abkürtzen, ſo wird er, wenn der tieffe Klang z. E. ins Gis geſtimmet iſt, an dem höhern das f wahrnehmen.



Septima diminuta, in proportione *ſuper quinquaginta tres partiente quadrageſimas quintas*, 75-128.

§. 69.

Alſo haben wir betrachtet einen **einzigen** Zuſammenklang, der **doch kein** Intervall macht, nehmlich den Uniſon, in **gleichem** Verhalt; **ein einziges** Intervall, nehmlich die Octave, mit ihren Verdoppelungen, im **reinen** Verhalt; **acht** Intervalle, nehmlich die Qvint, Qvart, beide Tertzen, und **vier** Secunden, im **übertheiligen**; und endlich ſieben Intervalle, nehmlich drey Septimen, beide Sexten, die kleine Qvint und groſſe Qvart im **übertheilenden** Verhalt, worin ſich auch alle andre mangelhaffte und übermäſſige Zuſammenſtimmungen befinden, die aus einem tiefen und hohen Klange zuſammen geſetzet ſind, von welchen wir weiter unten ein kleines Verzeichniß, nur zum Muſter, geben wollen.

§. 70.

So weit mögte es endlich noch mit der logiſtiſchen Lehr-Art in der Klangmaaſſe einige Richtigkeit haben, und mancher meinen, es läge ein ſonderbarer Grund darin verborgen; wenn wir nicht wüſten, daß ihr die Natur längſt vorgearbeitet, und ohne Circkel-, Maaß-Stab, Linien oder Zahlen, alle dieſe Intervalle (nur die kleinere Sept, nicht im Klange, ſondern in obigem Verhalt, ausgenommen) nach viel ſchönerer Ordnung, vom Anfange bis zu Ende, in **unabgetheilte** Cörper, in **unbeſaitete** Klang-Meſſer geleget hätte, darüber man billig höchſt erſtaunen und bekennen muß, daß die Rechne-Künſte, mit ihren ſauren Erfindungen, in ſo fern man ſolche den Zahlen und Gewichten urſprünglich zuſchreiben will, viel zu ſpät in die Welt gekommen ſind.

§. 71.

*) Es muß einem heutigen erfahrnen Ton-Künſtler wol ſehr lächerlich vorkommen, wenn er berichtet wird, daß die alten Solmiſators dieſes angenehme Intervall mi contra fa, oder den Teufel in der Muſic genannt haben. Ich glaube, es ſey zu den Hexen-Zeiten geſchehen.

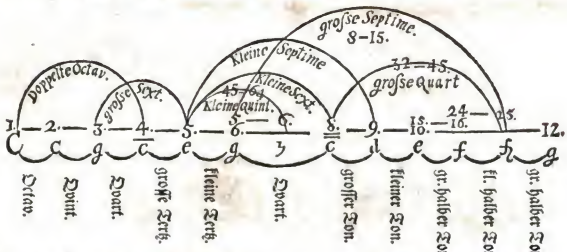
Digitized by Google

§. 71.

Denn, des edlen Waldhorns zu geſchweigen, darauf ſich vor einiger Zeit ein Blindgebornter in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, wiewol ohne Schwert und Wage der Mathematic; ſo überhebt uns der Sprengel einer unabgezehlten Trompete vieler Mühe: wovon zwar der redliche **Werckmeiſter** zu ſeiner Zeit, und nach ſeiner Art, eins und anders gemerckt, aber das Ding, weil er an den Zahlen hing, lange nicht tief genug eingeſehen, vielweniger ins völlige Geſchicke gebracht hat. Das ſoll nun hiemit geſchehen, und zwar auf ſolche Weiſe, daß wir nicht einmahl nöthig haben, alle Klänge mitzunehmen oder herzuſetzen, die man auf der Trompete in der Höhe findet, alwo ſich bekannter maaſſen die kleinern Intervalle viel häuffiger hervorthun, als in der Tiefe.

§. 72.

Zwar hat man gemeinet, es würde an verſchiedenen Intervallen auf dieſen heroiſchen und Geheimniß-vollen Werckzeugen mangeln; weil es aber eine längſt-ausgemachte Sache iſt, daß ſich zum Exempel auf der Trompete das zweigeſtrichene fis viel leichter und reiner anblaſen läßt, als ſelbſt das zweigeſtrichene f; ſo wird durch ſothane Zweifertigkeit nicht nur der vermeinte Abgang reichlich erſetzet, ſondern auch gar ein Uberfluß zu Wege gebracht, und der gantze Entwurff aller Intervalle, in beſagtem ungekünſtelten Cörper, ohne allen Zwang, alſo erſcheinen:



§. 73.

Eine kleine Schwierigkeit muß hiebey gehoben werden. Wir ſagen, c-- d ſey ein groſſer Ton; d--e ein kleiner u. ſ. w. Nun iſt gleichwol c--cis ein kleiner halber Ton, und cis-d ein groſſer; ſo wie d--dis auch einen kleinen, und dis--e einen groſſen halben Ton ausmacht: welches eine gleiche Beſchaffenheit beider gantzen Tone anzudeuten ſcheinet. Daraus entſtünde die Frage: warum denn, bey einerley Bewandniß, der eine Ton groß, der andre hergegen klein, heiſſen müſſe?

§. 74.

Die Antwort iſt: Daß die Gleichheit der Theile zwar, dem äuſſerlichen Anſehen nach, Statt habe, und man ſich auch in der allgemeinen Benennung darnach richte; daß aber der innerliche Gehalt und die wahre richtige Abmeſſung hierin einen mercklichen Unterſchied verurſache. Denn, da ſind wol c-cis und d-dis von einerley Gröſſe, 25∷24; doch cis--d iſt ein ſo genanntes groſſes **Limma**, 25∷27; und dis-e dagegen ein groſſer halber Ton, 16∷15. Weiter ſo verhält ſich f-fis wie 128∷135, und iſt ein kleines **Limma**; g--gis aber wie 25∷24, und iſt ein gewöhnlicher kleiner halber Ton: welchem nach der kleine Ton, als g-a ꝛc. allenthalben, in Anſehung des groſſen, den Abgang eines Commatis leidet, es mag die Benennung der halben Tone ausfallen wie ſie will.

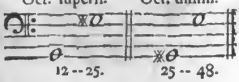
§. 75.

Dieſes beliebe man abſonderlich bey dem vorhergehenden Syſtemate der Trompete anzumercken, alwo f--fis ein kleiner halber Ton, mit 24∷25 bezeichnet iſt, da mir doch nicht unbewuſt, daß ſich dieſes Intervall eigentlich wie das kleine **Limma**, 128∷135, verhalte. Was Limma aber ſey, erkläret die groſſe General-Baß-Schule, nebſt vielen andern hieher gehörigen Dingen p. 89. 101.

§. 76.

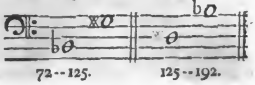
Wir nehmen nun, verſprochener maaſſen, noch 9 bis 10 auſſerordentliche Intervalle vor uns, und müſſen dieſelbe, wiewol nur auf das kürtzeſte, hier anführen, weil ſie zum übertheilen-

den Verhalt gehören, und die Zahl in dieſer Claſſe bis auf ſiebzehn vergröſſern. Als z. E. die übermäßigen und mangelhafften Octaven, welche doch, ſowol in der Beſchaulichkeit, als Ausübung, nichts anders, denn verſetzte Secunden ſind, von welchen, und von den folgenden an einem andern Ort*) mehr Nachricht zu finden ſeyn wird. Dieſer Octaven Nutz iſt nur geringe:



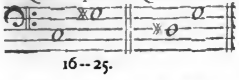
§. 77.

Die übermäßigen und mangelhafften Sexten thun hergegen eine viel beſſere Wirckung, wenn ſie am rechten Ort und nicht zu häuffig angebracht werden. Sie dienen gleichwol mehr in der Harmonie, als in der Melodie.



§. 78.

Die übermäßigen Qvinten und mangelhafften Qvarten ſind ſchon üblicher und brauchbarer, als obige Intervalle, und dienen ſowol in der Melodie, als Harmonie, mit gutem Nutzen.



§. 79.

Es haben ſich neulich einige Ton-Künſtler in eine gewiſſe unmäßige und aus allen Schrancken ſchreitende Qvart verliebt, die doch im Grunde auf eine bloſſe Licentz, ja auf einen kleinen Muthwillen hinausläufft, keine eigene, annoch bekannte, harmonicaliſche Maaß hat, und nur, wenn die mangelhaffte Qvart der kleinen Ton-Arten eine Grund-Note iſt, darüber zum Vorſchein kommen kan.

§. 80.

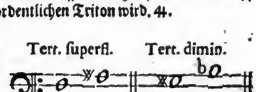
In der Natur ſind vielmehr, ja unzehlich-mehr Klänge und Intervalle vorhanden, als jemahls Zeichen zu ihrer Ausdrückung erfunden werden mögen. Die Unendlichkeit der erſten verurſacht immer einige anſcheinende Neuigkeiten in der eingeſchränckten Art des Noten-Schreibens. Aber dieſer Schein läßt ſich leicht, durch eine kleine Verſetzung, auf das wahre Weſen zurückbringen.

§. 81.

Wenn z. E. in der weichen Ton-Art, A, ein bd zum Grund-Klange geſetzt würde, und die neu-vermeinte unmäßige Qvart, mit dieſem Zeichen, 4♯, darüber geſchrieben ſtünde, könnte man leicht abnehmen, daß bd eine gantz fremde, und zur vorhabenden Ton-Art gar nicht gehörige Saite ſey, die eigentlich und natürlicher Weiſe, als ein bloſſes d angeſehen werden muß, wodurch denn die unmäßige Qvart wegfällt, und zum ordentlichen Triton wird. 4.

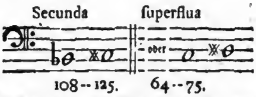
§. 82.

Wir fahren fort, und betrachten die überflüßigen und mangelhafften Tertzen, deren behutſame Anwendung mehr in der Harmonie, als in der Melodie, erfordert wird, und hat abſonderlich die mangelhaffte in der Melodie ihren nicht geringen Nutzen.



§. 83.

Die übermäßige Secund hat beides in der Harmonie und Melodie heutiges Tages einen ziemlich ſtarcken Gebrauch, der gewiſſe Dinge ſehr wol ausdrücket. Das Comma aber, welches hier mit ſchlentern mag, und ungefehr den neunten Theil eines Tons ausmacht, indem es wie 80 gegen 81 im übertheiligen Verhalt ſtehet, läßt ſich eben ſo wenig in Noten vorſtellig machen, als die ſo genannten Schismata, deren 18 auf einen Ton gehen ſollen.



§. 84.

Und ſo bin ich endlich mit Linien, Zahlen, Buchſtaben und Noten durch dieſe Geſencke und Gebrüche ſo weit hindurch gekommen. Wem die darin, aus guten Urſachen, erwehlte Ordnung nicht anſtehet, der mache ſich immer eine andre; meinen Willen hat er dazu vollkommen.

§. 50.

*) Critic. Muſ. T. I. p. 14 -- 17.

§. 85.

Man kan die Intervalle noch wol in kleinere Abschnitte *) bringen: aber wozu? Es mögte vielleicht iemand antworten: die kleineſten Theilgen dienten doch zur Temperatur und ihrer tiefern Einsicht. Wolan! wir müſſen von dieſer Sache auch noch etwas gedencken: denn ſie gehört zur Harmonic, dem edelſten Theil canonicaliſcher Wiſſenſchafften.

§. 86.

Die Temperatur iſt demnach eine ſolche Abmeſſung der Intervalle **auf dem Clavier**, dadurch dem einen von ſeiner Richtigkeit was abgenommen, dem andern aber was zugeleget wird, damit ſie alle zuſammen in möglichſter Eintracht bleiben mögen. Man nimmt alſo die Temperatur des **Claviers** aus Noth zur Hand, weil ſich auf dieſem Inſtrument weder mit dem Athem, noch mit den Fingern die geringſte Mäßigung treffen läßt; welches hingegen die menſchliche Stimme und alle andre klingende Werckzeuge, nach ihrer Art, gar wol zulaſſen.

§. 87.

Den Ohren will die gantz genaue Abmeſſung der canonicaliſchen Richtſchnur nimmermehr anſtehen, wie ſolches in einer halben Stunde aus dem Umkreiſe der Qvinten, wenn ſie auf das reineſte geſtimmet werden, dermaaſſen bewieſen werden kan, daß der Circkel nicht wieder zu ſeinem Anfangs-Punct kömmt, ſondern in unendliche Abweichungen geräth. Nur bloß die Claviere und Harffen allein, als abgetheilte und abgemeſſene Spiel-Zeuge, ſind dieſer Schwierigkeit unterworffen, daß man bey ihrer Stimmung ſeine Zuflucht zur Temperatur nehmen muß, wovon in vielen Büchern ein ſolches Weſen gemacht wird, als ob der gantzen Welt Wolfahrt am einzigen Clavier läge. Denn die menſchlichen Stimmen, die geblaſene, geſtrichene ꝛc. brauchen dieſes Flickwercks ſo wenig, daß ſie durch den Athem, oder durch die Finger und andre natürliche Hülffs-Mittel, ohne den geringſten künſtlichen Circkel-Stich, das rechte Fleckgen treffen können.

§. 88.

Da kan man nun leicht erachten, daß ein ieder Clavier-Orgel- oder Harffen-Stimmer dieſe Temperatur, wie es etwa ſeine Ohren ſo oder anders gewohnt ſind, nach ſeinem Sinn einrichtet: denn die wenigſten unter dieſen Leuten wiſſen Urſachen und Gründe anzuzeigen, Red und Antwort zu geben, wie oder warum ſie etwas thun. Man pfleget ſonſt zu ſagen: Wir **reden** mit dem gemeinen Mann; allein hier **mögte** es wol heiſſen: Wir **hören** mit dem gemeinen Mann. Die gemeinſte Art aber der Temperaturen, welche endlich noch, auf das gröbſte zu reden, ſo mit gehet, beruhet auf folgenden dreyen Sätzen:

1 Die Octaven, kleine Sexten und kleine Tertzen müſſen allenthalben rein ſeyn.
2 Den groſſen Sexten und den Qvarten gibt man etwas zu.
3 Den Qvinten und groſſen Tertzen aber nimmt man etwas ab.

§. 89.

Wie viel oder wie wenig nun dieſes etwas ſeyn ſoll, das iſt eine andre Frage, davon die wenigſten Inſtrument-Stimmer etwas wiſſen. Inzwiſchen iſt dieſes angeführte ihr gewöhnlicher Weg, und ſchon viel, wenn ihrer etliche denſelben kennen: er hat dennoch ſeinen Grund überhaupt in der Canonic; ob derſelbe gleich manchem unbekannt iſt, der ſich ſeiner bedienet.

§. 90.

Was aber die genauere Temperatur betrifft, ſo haben davon, vor andern, gründlich und mühſelig geſchrieben: **Andreas Werckmeiſter**, **Johann Georg Neidhardt**, **Johann Arnold Vockerodt**, **Chriſtoph Albert Sinn** ꝛc. die ein Liebhaber bey Gelegenheit zu Rathe ziehen kan, und worauf wir uns Kürtze halber beziehen müſſen; abſonderlich laſſe man ſich den zweiten wol empfohlen ſeyn.

§. 91.

Endlich gehören auch hieher die drey Klang-Geſchlechter, das **diatoniſche**, **chromatiſche** und **enharmoniſche**, davon die groſſe General-Baß-Schule gnugſamen Unterricht ertheilen kan. Zur Wiederholung dürffte nicht ſchaden, wenn wir erwehnten, was maaſſen das diatoniſche Geſchlecht in ſeiner Octav (von welchem Geſchlecht dieſes Intervall auch ſeinen Nahmen hat, und ihn in beiden andern behält) nur **acht** Klänge führet; dahingegen das chromatiſche

*) Semper minora intervalla poſſent dari: verum ad quid? *Lipp. Diſput. II. de Muſ.*

Geſchlecht zwölff, und das enharmoniſche zwey und zwantzig aufweiſet. Warum aber dieſes nicht 24 hat, ſolches rühret daher: weil man das tiefeſte oder gröbeſte Intervall, eben wegen ſeiner Tiefe, zu theilen nicht für rathſam oder angenehm erachtete.

§. 92.

Von den Ton-Arten ſelbſt zu handeln, wollen wir uns, bis ins neunte Haupt-Stück, vorbehalten, dieſesmahl von den mathematiſchen Verhältniſſen Abſchied, und was anders vor die Hand nehmen.

Achtes Haupt-Stück.

Von der Kunſt die Melodien aufzuſchreiben.

** ** **

§. 1.

DAs erſte, wozu man greiffet, wenn eine Melodie verfertiget werden ſoll, iſt dieſes: daß man ſeine Einfälle, Gedancken, Gänge und Geſänge, mittelſt bekannter und erforderlicher Kunſt-Zeichen abfaſſe, nach der rechten Geltung und Zeitmaaſſe alles einrichte, und ohne Anſtoß hurtig zu Papier bringe.

§. 2.

Dieſes heiſſen wir eigentlich †) Semeiographiam. **Ariſtoxenus** nennet es Paraſemanticen, auf Teutſch: die Notirungs-Kunſt. Nicht wird hierunter verſtanden, die bloſſe Arbeit oder Bemühung eines Noten-Abſchreibers, vielweniger die eigentliche Anweiſung, oder der nöthige Unterricht zur Zeichen-Lehre, wovon bereits in einem andern Wercke *) ausführlich gehandelt worden iſt.

§. 3.

Wir verſtehen vielmehr dieſes Ortes, mit Vorausſetzung beſagten Unterrichts, diejenige ſonderbare Geſchicklichkeit, vermöge welcher man alle und iede Melodien, ſie ſeyn nun von andern, oder von uns ſelbſt erſonnen, aus freier Fauſt, und ohne Vorſchrifft richtig in die Feder faſſen kan.

§. 4.

Es iſt gleichſam die muſicaliſche Grammatic, Sprach-Schreib- und Leſe-Kunſt, in ihrem eigentlichen Verſtande genommen: denn dieſe unſre Semeiographie hat ſowol, als die gemeine Grammatic, ihre Rechtſchreibungs-Regeln, oder orthographiſche Schrancken, und auch zugleich den Fehler mit derſelben, daß man ſich noch nicht durchgehends darüber vergleichen kan, ob z. E. ein einfaches Kreutz, oder ein zweifaches, oder ein wiederholtes zweifaches gewiſſen Noten vorgeſetzet werden ſoll ꝛc.

§. 5.

Der Eigenſinn gewiſſer Componiſten findet offt ein ſonderliches Behagen daran, daß einerley Zeichen unterſchiedene Klänge andeuten muß, weil nehmlich ſolche Klänge auf dem lieben Clavier nicht mehr, als einen einzigen Taſt haben, welches ein Mangel iſt. Damit verwirret man diejenigen, welche eben nicht mit dem tiefeſten Nachſinnen begabet ſind. Als wenn z. E. das ſo genannte dis ein paarmahl wie be vorgewieſen iſt, und hernach unvermuthet in eine fremde Ton-Art getreten wird, da das alſo bezeichnete dis eigentlich die Krafft eines ✻ d annehmen muß. Vor 50 Jahren bedienten ſich die Welſchen ſchon dieſer und vieler andern Streiche von derſelben Art, welches einer von ihren gründlichſten Ton-Lehrern **) bezeuget. Es ſind leere Noten-Spiele! verächtliche Rätzel und niederträchtige Künſteleien!

§. 6.

Unſre Noten-Kunſt hat ferner ihre eigene Wort-Forſchung oder Etymologie: (wenn ich ſo reden

†) Græc. σημειογραφία.
*) In der kleinen General-Baß-Schule p. 74-114.
**) Angelo *Berardi* in ſeinen Documenti armonici L. I. Doc. 28, wo allerhand ſolche Seltenheiten vorkommen, und zwar unter andern p. 70 mit dem Beiſatz: l'artificio in tutto conſiſte d' ingannar l' Occhio, d. i. Man betrieget die Augen, und darin beſtehet dieſe gantze Kunſt.

Digitized by Google

reden darff) denn die Klänge ſind der Muſic Worte, und der Geſang iſt eine Klang-Rede. Hiebey unterſuchet man die dazu gehörigen Quellen und Erfindungen, als z. E. der griechiſchen Stimm-Zeichen, davon Alypius und andre handeln; der aretiniſchen Solmiſation, welche zwar eine ſchlechte und nichts werthe Erdichtung *) ſeyn mag, die man aber doch kennen muß, eben darum und alsdenn, wenn ſie gründlich verworffen werden ſoll; man unterſuchet ferner das belgiſche oder niederländiſche Bocedigalomani, ſonſt die Bobiſation **) genannt, die Teutſche und Welſche Tabulatur, ſamt deren Hiſtorien und Gründen.

§. 7.

Endlich weiſet auch die Semeiographie eine anſehnliche Accent-Lehre, oder Proſodie auf an den geſungenen und geſpielten kurtzen oder langen Klängen, und deren bequemen Abtheilung. Nicht minder finden wir bey ihr die nöthige Füg-Ordnung oder Syntaxin, wie leicht zu erachten ſtehet, und iedermann in die Augen fällt, der nur Noten kennet.

§. 8.

Hat einer nun nicht gleich von ſelbſten den erforderlichen Vorrath hiezu im Kopffe, daß er eine Art der Melodie aus eignem Gehirn erſinnen kan, ſo laſſe er ſich anfänglich, zur Probe, die Einfälle und Lieder eines andern vorſingen oder vorſpielen, und verſuche, ob er ſolche aus ſothanem Vorſange abnehmen und hurtig aufſchreiben könne: denn es gehört eine eigene Geſchicklichkeit dazu, ſeine oder eines andern Gedancken nett in die Feder zu faſſen. Mancher Redner gäbe viel darum, daß ſeine Aufſätze eben den Nachdruck hätten, als ſeine Worte; ſo wie hergegen auch mancher auf dem Papier weit beſſer, als auf dem Lehr-Stuhl, wircket.

§. 9.

Man muß, bey Ausführung dieſes Vorſchlages inſonderheit befliſſen ſeyn, alle und iede Ton-Arten durchzugehen, damit einem z. E. das cis und deſſen Gänge, wenn es zum Haupt-Ton dienet, eben ſo geläuffig im Aufſchreiben werde, als das c: denn es findet ſich bey dieſen Ton-Arten ein groſſer Unterſchied im notiren, und wer ſich nicht im Anfange dazu gewöhnet, dem wird es hernach ſauer ankommen.

§. 10.

Finden wir nun gleich nicht aus allen und ieden Modis gefällige Stücke bey den Verfaſſern, ſo muß die Verſetzung oder Transpoſition das beſte bey dieſer Ubung thun, woraus bisfalls ein groſſer Vortheil zu erwarten ſtehet, indem beſagte Verſetzung hier eben diejenigen Dienſte leiſtet, als urſprünglich ſo geſetzte Sachen.

§. 11.

Wenn etwa iemand in den bezeichneten Schlüſſeln nicht gar zu feſt wäre, dem kan mehr-erwehnte Verſetzung auch ſehr behülfflich ſeyn, wenn er ſich in geheim fleiſſig darin übet, ſeine Stücke aus einem Schlüſſel in den andern überträgt, und ſie doch mehrentheils in derſelben Ton-Art bleiben läßt, in welcher ſie anfänglich geſtanden ſind: denn die Unfertigkeit hierin macht offt groſſe Hinderniß, wenn was ſtarckes mit fünff oder ſechs Stimmen zu Papier gebracht werden ſoll, und die erſonnene Harmonie entweder mangelhafft entworffen, oder doch ſo viel Zeit damit zugebracht werden muß, daß manchem die Haupt-Abſicht und der gefaßte Vorſatz darüber entfähret.

§. 12.

Endlich iſt auch höchſtnöthig keine einzige Tact-Art hiebey zu vergeſſen, und in den Abſchnitten der Zeit-Maaſſe ungeirret zu verfahren, ſolcher Geſtalt, daß uns dieſe Dinge aus anderer Meiſter Arbeit geläuffig werden muß, ehe und bevor wir unſern eignen Erfindungen zuſprechen, mit welchen es hernach deſto hurtiger hergehen wird, ie weniger ihnen beym notiren im Wege ſtehet.

§. 13.

Dergleichen Verſuche durch alle Ton- und Tact-Arten ordentlich und fleiſſig anzuſtellen, iſt zwar etwas mühſelig, und wer ſich ſonſt, wie jene Ziege, ohne Leiter zu helffen weiß, darff ſich an meine Vorſchrifft eben nicht kehren; wer es aber nöthig hat und die Arbeit nicht ſcheuet, der wird dieſelbe durch den daraus entſtehenden ungemeinen Nutzen und die erlangte Fertigkeit reichlich belohnet werden.

*) Triviale & nullius pretii commentum. *Iſaac. Voſſius de poemat. cantu p. 9.*

**) S. Ot. Gibels von den Voc. Muſ. p. 27.

Digitized by Google

§. 14.

In meiner Jugend wartete ich offt einem vornehmen Reichs-Grafen und Kaiſerlichen Bottſchaffter auf, der überaus artige Einfälle, aus freiem Sinn, auf dem Clavier hervor brachte: aber dieſe Gabe nicht hatte, ſelbige in die Feder zu faſſen. Demſelben diente ich unter andern dazu, daß ich alles, was er mir nur vorſpielte, auf das hurtigſte zu Papier zu bringen trachtete, es auch zuletzt durch die ſtete Übung ſo weit brachte, daß es faſt ſo geſchwind aufgeſchrieben, als gedacht und geſpielet war. Der Herr fand hierin kein geringes Vergnügen; und ich einen groſſen Vortheil.

§. 15.

Man kan, bey Anhörung einer ieden Muſic, mehr oder weniger, allemahl etwas mit ſeinen Gedancken ergreiffen und ins Gedächtniß drücken, das zu dieſem Zwecke dienlich iſt, wenn auch nur das Thema, der Haupt-Satz einer Arie (der ſich gemeiniglich ſehr offt vernehmen läßt) bemercket und ſolcher Geſtalt gefaſſet wird, daß man ihn hernach notiren könne. Gibt es denn Gelegenheit dasjenige, was auf dieſe Weiſe aufgeſchrieben worden, mit dem Original zuſammen zu halten, oder einem Lehr-Meiſter zur Unterſuchung darzureichen, ſo wird leicht erhellen, worin es getroffen oder gefehlet iſt. Und das gibt in der That einen trefflichen Unterricht, bringet auch ſeine eigene Luſt mit ſich.

§. 16.

Die Sache iſt wahrlich wichtiger, als mancher dencken ſollte, und wenn wir uns nicht feſt vorgeſetzet hätten, von allen zu dieſem Wercke gehörigen Stücken nur allgemeine und doch grundrichtige Anzeigen zu thun, könnte die vorhabende Materie viel weiter ausgeführet werden, wie leicht aus obigem Zuſammenhange zu urtheilen ſtehet.

§. 17.

Doch müſſen wir mit wenigen erinnern, daß die Semeiographie auch zu geheimen Schrifften*) gebraucht wird, welche niemand auflöſen kan, der keine vollkommene Wiſſenſchafft von jener beſitzet; daß ein gewiſſer, Alterthums-Kündiger und berühmter Scribent**) uns lehret, es habe Jacob von Sanlecque die erſten Druck-Noten und muſicaliſche Zeichen in Franckreich aufgebracht; und daß ſelbſt die eigenſinnigſten Verfechter der uralten und mittlern Zeiten unſrer heutigen Notirungs-Art vor allen andern den Preis einer klugen Erfindung beilegen müſſen.

§. 18.

Von dem Sanlecque ſtehet zu gedencken, daß es nicht der Vater, ſondern der eben ſo genannte Sohn geweſen, welcher auf allen muſicaliſchen Inſtrumenten ſpielen kunnte, ohne daß er von iemand darin unterrichtet worden war. Er befliß ſich Formen zu allerley Klang-Zeichen zu machen, und ſtarb von übermäſſigem Fleiſſe zu Paris 1660 im 46ſten Jahre ſeines Alters. Ins muſicaliſche Wörter-Buch verdient er mit geſetzet zu werden.

§. 19.

Es iſt übrigens zu bewundern, daß ſich einige Leute ſo viel vergebliche Mühe nehmen, die ſo künſtlich-eingerichtete und durchgehends beliebte Zeichen-Lehre der ſo genannten Welſchen Tabulatur oder Noten, davon hier die Rede iſt, von oben bis unten zu ändern, und in eine gantz neue Form zu gieſſen: ohne zu bedencken, was in den übrigen viel wichtigern Stücken der Ton-Kunſt für groſſes Unheil daraus entſtehen könne.

§. 20.

In der kleinen General-Baß-Schule†) iſt einer von dergleichen Verbeſſerern angeführet worden; ein andrer aber, der ſeinen Schatz bereits zehn Jahr zuvor in England hatte drucken laſſen, iſt mir der Zeit nicht beigefallen. Er heißt John Francis de la Fond, und ſcheinet dem Nahmen nach ein Frantzoſe zu ſeyn. Ob er heut oder morgen auch einen kleinen Raum in obbeſagtem Wörterbuche finden werde, ſtehet dahin. Sein Buch aber nennet er: a new ſyſtem of Muſik, 1725. 8. London.††) Das kömmt eben ſo heraus, als wenn einer die Hebräiſche Gram-

*) Vid. *J. B. Friderici* Cryptograph.

**) Characteres typoſque muſicos primus uſurpare docuit in Gallia *Iacobus de Sanlecques*, ut notat *Vignolius Marvillius* T. I. Muſcellan. p. 81. & ex illo *I. A. Fabricius* in Bibliographia antiqv. p. 632.

†) p. 122. ſqq.

††) Der gantze Titel, mit deſſen wunderbaren Buchſtabirungs-Art, heißt ſo: A new ſyſtem of Muſic, both theorical and practical, and yet not mathematical, written in a manner intirely new, that ſtoſay in a ſtyle plane and intelligible, and calculated to render the Art more charming, the teaching not onely leſs tedious, but more profitable, and the learning eaſier by three Quarters. All which is done by tearing off the Veil that Loudon, printed for the Autor 1725.

Digitized by Google

Grammatic anfechten, oder wieder die Accente der Grund-Sprache etwas aufbringen, und sich einbilden wollte, er schreibe wircklich ein Systema Theologiæ, oder den gantzen Zusammenhang und Inbegriff der Gottesgelahrheit.

§. 21.

Der Verfasser hatte sonst im lateinischen und frantzösischen Unterricht gegeben, und verspricht die Liebhaber der Music, die sich zu ihm wenden werden, in diesen beeden Sprachen zu unterhalten. Er schätzet seine Vorschläge für gantz vernünfftig, zu einer Zeit, da nichts unvernünfftigers erdacht werden mag: denn was kan ungereimter seyn, als wenn man in wissenschafftlichen Anfangs-Regeln, die nur Lesen und Schreiben betreffen, gerade wieder den Strohm der gantzen Welt schwimmen will? Wie soll man an einem Schnee-Ball das Licht anzünden? Seine nachsinnende Leute, die nicht allen Gänsen-Köpffen folgen, die sich in guten Büchern umzusehen, und eines heilsamen Raths zu erholen wissen, hält man billig in Ehren. Allein die Sonderlinge gehören hieher nicht.

§. 22.

Ihnen träumet, es müste die Erlernung der Klang-Zeichen oder Noten dadurch um ein grosses erleichtert werden, wenn Statt c, cis, d, dis &c. die blossen Zahlen 1. 2. 3. 4. ꝛc. eingeführet würden, eben so, als wenn aus Kaiserlichem Macht-Spruch Schisma weiblichen Geschlechts werden sollte: und bedencken nicht, daß jeder Taft (denn das ehrliche Clavier, so gut ich ihm auch bin, ist ihr Abgott, und nicht der meine) auf zweierley Art notiret und gebraucht werden muß, welchem nach man auch zweierley 1. 2. 3. 4. ꝛc. haben müste, ohne daß dabey ein einziges Intervall, als ein Zwischen-Raum erkannt, vielweniger dessen Natur und Verhalt oder Vergleich gegen und mit andern, durch sothane seichte Mittel, begriffen werden könnte, wenn z. E. aus der Qvint eine acht, und aus der Octav die dreizehnte Zahl gemacht werden sollte.

§. 23.

Frantz de la Fond sagt auf dem Titel seiner Fibel, daß sein Plan nicht mathematisch sey. Wir glaubens ihm gerne zu. Aber ein solcher Feind von der Meß-Kunst ist kein fünffinniger Mensch, daß er ihre Sätze in Dingen, die eine Eintheilung und örtliche, richtige Ordnung erfordern, nicht annehmen und gebührlich achten sollte.

§. 24.

Das seltsamste ist, daß diese eingeschränckte Noten-Klecker, so wol als die ausschweiffenden mathematischen Ton-Klauber, (welche man über einerley Kamm scheeren muß, ob sie gleich der schönsten Wissenschafft auf verschiedene Weise Schaden zu thun beflissen sind) selbst aufrichtiglich gestehen müssen, daß mit ihren sauren Erfindungen der Setz-Kunst oder Composition, die doch das Haupt-Wesen ist, nicht das geringste gedienet sey, worin sie auch grosses Recht haben, und in Ewigkeit behalten sollen.

§. 25.

Dem ungeachtet wollen insonderheit die ersten ihre Grillen bey dem General-Baß für eine treffliche Sache ausgeben; nicht erwegend, daß eben dieser allgemeiner Baß selbst schon eine Setz-Kunst ist. Sie reden von zwölff Klängen, denen sie so viel Zahlen, Statt der Kennzeichen, beilegen wollen, und wissen oder erwegen nicht, daß, bey unsrer überall-eingeführten Chromatisch-enharmonischen Octave, der verschiedenen Klänge im Grunde 24 sind; obgleich das in diesem Stücke dürfftige Clavier nur 12 Tasten aufzuweisen hat: indem z. E. ♯c ein gantz andrer Klang ist, als ♭d; u. s. w. Die Temperatur muß hier aus der Noth helffen. Was sollte sie auch nutzen, wo keine Noth vorhanden wäre? Diese Nothwendigkeit kan man auf dem Griff-Brett nicht mit Augen unterscheiden, daß z. E. be ein andrer Klang in der Natur ist, als ♯d, die doch nur einen Taft ausmachen; aber mit den Ohren, in der Kühle, und auf allen andern Instrumenten kan solches gar genau geschehen. Auf dem Monochord am besten.

§. 26.

Die obgedachten untüchtigen Neulinge bilden sich ferner ein, mit gäntzlicher Verwerffung der Klang-Schlüssel ein grosses gewonnen zu haben; bringen dahingegen mit unter- und übergezogenen Linien einen solchen Labyrinth zur Welt, daraus sich kein Gelehrter, geschweige ein erstlernender, mit Ariadnes Faden ziehen kan. Denn die Vielheit der Linien gibt in musicalischen Lesen die allergröbsteste Verwirrung: es müssen ihrer, die fest stehen nicht weniger, auch nicht

mehr, als fünf seyn. Warum nicht? wird man fragen. Und weil es was ist, das noch von niemand, meines Wissens, ausgemachet worden, so können ein Paar Worte darüber mehr Vortheil bringen, als Unkosten verursachen.

§. 27.

Wir wollens gantz kurtz machen. In fünf Linien, die heutiges Tages von aller Welt für die bequemste Stimm-Gräntzen, um die Noten darauf zu schreiben, angenommen sind, ist nicht nur die völlige Octave und noch ein Klang darüber, sondern es sind auch zwo Qvinten, als vollkommene Consonantzen, über einander liegend, darin enthalten, welche beide Qvinten, nach ihrer Länge und Nachbarschafft, durch die mittelste der fünf Linien, als durch einen genauen Mittel-Punct, gantz gleich getheilet werden.

§. 28.

In sechs Linien aber würde diesenfalls ein solcher Uberschuß seyn, der die gerade Theilung hinderte, daß sie gantz und gar nicht in die Augen fiele. Ich sage billig in die Augen; denn alle diese bisher angebrachte Lehren, vornehmlich aber die gegenwärtige Notirungs-Kunst haben gar nichts unmittelbares mit den Ohren zu thun, ob sie gleich als Mittel, Zeichen und Knechte dienen, die Vergnügung des Gehörs, wohin der eintzige Zweck gehet, zu erwecken, und dadurch die Seele zu erfreuen. Das muß man niemahls aus der Acht lassen.

§. 29.

Erwegen wir endlich den mangelhafften Plan der ehemahls gebräuchlichen vier oder noch weniger Linien, worauf unsre Vorfahren der mittlern Zeiten ihre Noten schrieben, so kan weder die Octave, noch sonst eine bequeme Theilung Platz finden: zumahl bey itzigen Zeiten, da man den Sprengel einer ieden Stimme ie länger ie mehr zu erweitern sucht. Vormahls bey den guten Gregorianischen Kirchen-Gesängen mögten es wol zwo Linien verrichten. Auf die Theilung kömmt hier das meiste an, nach dem bekannten Grund-Satz sowol in der ächten Meß-Kunst, als in den andern Künsten, daß, was sich leicht theilen läßt, auch leicht zu begreiffen ist; absonderlich in sichtbaren Dingen.

§. 30.

Eine iede vortreffliche Wissenschafft hat ihre bestimmte Schwierigkeit, die man weder vergrössern muß, noch vermeiden kan; dafern nicht lauter elendes Flickwerck und erbärmliche Stümperey heraus kommen soll. Und wer unsre so genannte Welsche Tabulatur, die doch auch ihre Knoten hat, (man nenne die Noten, an und für sich selbst, wie man wolle) recht mit Ernst erweget, der wird wahrlich ein solches tieffsinniges Meister-Stück darin antreffen, daß ihm die Lust zu reformiren bald vergehen dürffte; es wäre denn, daß er, als Johann Ballhorn, der das A B C verbessern wollte, muthwillig nach Schimpf und Schande rünge, sich mit einer Affter-Noten-Fibel einen lächerlichen Nahmen machen, und aller Welt zu erkennen geben wollte, daß er im Wercke selbst und in der melodischen Ausarbeitung ein barmhertziger und seichter Tropff seyn müsse: wenn er auch eine nagelneue Rechtschreibung im Kauffe gäbe.

Neuntes Haupt-Stück.

Von den Ton-Arten.

*** *** ***

§. 1.

Eine Ton-Art nennen wir den Umfang, die Gräntzen, Ausdehnungen, Lage, Ordnung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen erwehlten Octaven-Gattung, darin eine Melodie angefangen, fortgeführet und geendiget werden soll.

§. 2.

Wollten wir von dieser Sache alles alte und neue anführen, so würde solches allein ein ziemliches Buch ausmachen. Jedoch, obgleich hier nur auf das kürtzeste damit zu verfahren erlaubet ist, indem wir gleichsam nur einen Auszug desjenigen machen werden, so einem Capellmeister von dieser Sache zu wissen oblieget, ginge unser Rath dennoch dahin, daß ein fleißiger Untersucher alles, was etwa hin und wieder in den Büchern, die wir ihm vorschlagen wollen, von dieser Ma-

terie

serie enthalten ist, wolbedächtlich mitnehmen und nicht obenhin betrachten möge: weil viele merckwürdige Dinge unter solchem Titel, nehmlich de modis, vorkommen.

§. 3.

Wem aber alte Urschreiber, und nebst andern der **Glarean**, Conrad **Matthäi** ꝛc. nicht in die Hände fallen sollten, der kan sich zur Noth aus **Brossards** und **Walthers** Wörterbüchern, aus den beiden ersten Eröffnungen des **Orchesters**, und aus der grossen **General-Baß-Schule** einigen Unterricht holen, welchen hieher zu schreiben man nicht begehren kan. Im zweiten Theil gedachten Orchesters sind p. 401. sqq. der hieher gehörigen Verfasser sonst eine ziemliche Reihe nahmhafft gemacht worden, denen man noch den **Doni** *) beifügen kan.

§. 4.

Die Anzeige soll in diesem Stücke so ausführlich seyn, als nur erstmlich ist, dazu kan man sich verlassen; die völlige Ausführung aber des Angezeigten kan unmöglich in diese Blätter gefasset werden: welches auch von allen übrigen und vorhergehenden zu verstehen ist.

§. 5.

Weil im diatonischen Klang-Geschlechte die eine Ton-Art, in Ansehung der Endigungs-Note, von ihrer Nachbarin ordentlich so weit entfernet lieget, als das Intervall eines gantzen oder grossen halben Tons ausmacht; so bekommen sie alle 24 daher die Benennungen der Tone oder Ton-Arten. Modi aber heissen sie, weil in ihnen eine gewisse eigene Art und Weise, Maaß und Nichtschnur enthalten, wie weit und mit welchen Klängen in ieder Octaven-Gattung verfahren werden soll. **Tropi** und **Nomi** wurden sie von den Griechen genannt. Ein solcher systematischer Tropus **) hatte die Bedeutung, daß der Gesang, wenn er seine vorgeschriebene Höhe oder Tiefe erreichet, selbige nicht überschreiten, sondern wieder **um oder zurück kehren** muste. Das andre Wort, Nomos, welches ein Gesetz bedeutet, wurde in dem Verstande genommen, daß die Melodie nach den **Gesetzen** der Kunst einzurichten sey.

§. 6.

Wir werden auch glaubwürdig †) berichtet, daß ehmahls bey den klugen Römern ihre vornehmsten Gesetze, die sie aus Griechen-Land geholet hatten, und leges duodecim tabularum, d. i. Gebote der zwölff Tafeln hiessen, mit heller Stimme auf das zierlichste abgesungen worden: damit sie das gemeine Volck desto besser im Gedächtniß behalten mögte. Und wer wollte daran zweifeln, daß nicht solcher Gebrauch bey verschiedenen andern wolgesitteten Völckern gleichfalls im Schwange gegangen, und die Gesänge daher den Gesetzmäßigen Nahmen bekommen, wenn wir erwegen, daß dergleichen noch heutiges Tages in unsern Evangelischen Kirchen klingend und singend mit den heiligen Zehn Geboten, oder mit dem göttlichen Gesetz der zwo Tafeln, von gantzen Gemeinen geschiehet.

§. 7.

Diese Ton-Arten haben in ihrer Ordnung, Anzahl und Ubung viele und mancherley Zufälle oder Abwechselungen erlitten; Denn die uralten griechischen Ton-Künstler, die ersten bekannten Erfinder dieser Einrichtung, sahen die Sache mit gantz andern Augen an, als die lange nach ihnen unterrichtete Lateiner; und wir behandeln sie abermahl auf einem verschiedenen Fuß. Also sind hauptsächlich drey besondere Meinungen und Lehren von diesen Ton-Arten, nach und nach, zur Welt gebracht, die wir kürtzlich, und zwar auf eine natürlichere Weise, als bisher von iemand geschehen, anführen wollen, um einen theoretischen Begriff davon zu geben.

§. 8.

Die erste und allerälteste Meinung ging gewißlich dahin, daß man die drey Ton-Arten (denn damahls waren ihrer mehr nicht im Gebrauch) nehmlich die dorische, phrygische und lydische, mit nichts anders, als mit der Höhe und Tiefe des Klanges von einander zu unterscheiden verlangte: wie denn eben dieser Unterschied keines Weges geringe zu schätzen ist, sondern ein grosses und sinnliches beträgt, weit mehr, als die Lage der halben Tone und andre jüngere Umstände.

§. 9.

Es ist bekannt, daß von der lydischen Art bey uns gar keine alte Kirchen-Lieder vorhanden sind; aber so viel ich weiß, hat noch niemand die Ursache dieses Mangels entdecket. Es komt derselbe nehmlich daher, weil man diese Ton-Art nicht so, wie die alten Griechen gethan, ausübet, son-

*) Trattati sopra i Tuoni o Modi veri, e sopra i Tuoni o Armonie degl'Antichi. Roma. 1640. 4.

**) Von τρέπω, verto, ich kehre um.

†) Cic. L. de Legibus.

ſondern mit der neuerſonnenen Lage des halben Tons verhudelt, und den Popanz, mi contra fa, hinein geflicket hat.

§. 10.

Damahls war nun z. E. der lydiſche Geſang (F nach unſrer Redens-Art) um einen halben Ton höher, als der phrygiſche (E); dieſer hergegen übertraff an Höhe den doriſchen (D) um einen kleinen gantzen Ton unſrer Rechnung, welcher doriſche Geſang alſo der tiefeſte war. Die glaubwürdigſten Scribenten *) beweiſen deutlich, daß z. E. der doriſche Ton vom phrygiſchen in keinem andern Stücke (nulla alia re) unterſchieden ſey, als nur darin, daß der gantze Zuſammenhang des letztern um einen Grad höher klinge, als der erſte

§ 11.

Hierin folgten die weiſen Griechen der bloſſen Natur: maaſſen es glaublich, daß die Dorier eine gröbere, männlichere Sprache und tiefere Stimme gehabt haben, als die Phrygier; und daß hergegen die Lydier feiner und weiblicher geſungen, als die andern. Denn die Dorier ſind ein beſcheidenes, ſittſames und ſtilles Volck geweſen; Die Phrygier hergegen haben mehr Geſchrey als Vorſichtigkeit gebraucht; die Lydier aber, Vorfahren der Toſcaner, werden allenthalben als wollüſtige Leute beſchrieben.

§. 12.

Von den Phrygiern ſind noch ein paar Sprich-Wörter vorhanden, die nicht gar zu vortheilhafft lauten. Das eine heiſſet: Sero ſapiunt Phryges, auf Teutſch: wenn die Schafe fort ſind, wird der Stall zu ſpät geſchloſſen. Das andre: Phryx plagis emendatur, ohne Schläge geht kein Eſel. Von den Lydiern ſind noch ſchlimmere Denckmahle vorhanden, z. E. Lydi mali, d. i. an keinem Lydier iſt was gutes; Lydio more heißt ſo viel, als nach weibiſcher Art, und Lydius in meridie zeiget einen Faulentzer an ꝛc. Aber von den Doriern lieſet man lauter gutes.

§. 13.

Man bemercket inzwiſchen ſolche Umſtände ſowol der Sitten, als der mit denſelben gemeiniglich übereinkommenden Sprachen und Stimmen, noch heut zu Tage an verſchiedenen Völckern und Geſchlechtern mit Grund der Wahrheit. Denn zu geſchweigen, was jener gelehrte Florentiniſche Edelmann **) allein von den Welſchen anführet, wie nehmlich die Lombarder viel gröber oder tiefer reden und ſingen, als die Toſcaner oder Florentiner, ſeine Lands-Leute; welche doch hergegen, an Zärtlichkeit der Stimme von den Liguriern oder Genueſern wiederum weit übertroffen werden, ob ſie gleich ziemlich nahe Nachbarn ſind: ſo können wir täglich erfahren, daß Teutſchland überhaupt mehr Baßiſten und Tenoriſten; Italien aber mehr Altiſten und Diſcantiſten hervorbringet, denn alle andre Länder: wozu bey den Teutſchen, nebſt der rauhern Lufft-Gegend und Lebens-Art, auch das Biertrincken; bey den Welſchen aber das Gegentheil in beiden Stücken, und noch über dies die häuffige Verſchneidung das meiſte beiträgt.

§. 14.

So iſt auch gewiß, daß z. E. in England lange nicht ſo viel gute ausgedehnte Stimmen ſind, und in Franckreich jedermann mehr aus der Kähle und nicht aus der Bruſt ſinget, als in Italien, wo die Stimmen holer, klärer, reiner und umfänglicher ſind.

§. 15.

Der Streit, den die Römer und Frantzoſen, wegen des Singens, zu Caroli M. Zeiten gehabt, wo den letztern vorgeworffen wurde, daß ſie die Triller, lauffende Figuren und gebrochene Noten nicht recht herausbringen könnten, indem ſie mit ihren von Natur heiſern Stimmen die Klänge mehr in der Gurgel zerdrückten, als aus der Bruſt herauffführten, †) dieſer Streit, ſage ich, verdienet hiebey einen kleinen Platz: dieweil auch daraus unter andern erhellet, daß die Feinigkeit und das biegſame Weſen im Singen nicht allenthalben zu Hauſe gehöre, ſondern faſt bey ieder Völckerſchafft darin, hauptſächlich aber was die Höhe und Tiefe der Stimmen betrifft, ein merklicher angeſammter Unterſchied verſpüret werde, welcher allerdings oder doch gröſſeſten Theils der Gegend des Landes, den Sitten, der Erziehung, der Nahrung, und daher entſtehenden Bildung der Werckzeuge des Leibes und Halſes zuzuſchreiben iſt.

§. 16.

*) Boeth. Caſſiodor. Zarlin. Prætor. & al. permult. vid. præ cæteris M. Meibom. Not. in Euclid. p. 46. 47.

**) Vincenzo *Galilei*, nel Dialogo della Muſica antica e moderna, p. 71.

†) Tremulas vel tinnulas, ſive collibiles vel ſecabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius, quam exprimentes. *Io. Launoius de Scholis, p. 4. & 5.*

Digitized by Google

§. 16.

Damit wir aber wieder zu unſern alten Griechen kehren, ſo iſt unter andern merckwürdig, daß nach eingeführten obigen dreien Ton-Arten, womit es bis etwa 600 Jahr vor Chriſti Geburt beſtellet worden, die Erfindung der vierten (nehmlich des ſogenannten modi mixolydii, G,) einem Frauenzimmer, der berühmten Poetin **Sappho**, zugeſchrieben wird, und zwar, weil derſelben, zur Abſingung ihrer Verſe, die lydiſche Ton-Art für ihre gar zärtliche Stimme und enge Kähle noch zu tief, und alſo ein gantzer erhöheter Ton nöthig war, ſolche Geſänge herauszubringen.

§. 17.

Es hat wiederum dieſes ebenfalls ſeine gantz natürliche Urſachen bey einer jungen wollüſtigen Wittwe gehabt, weil die Erhitzung auf die Länge gewiſſe Röhren dürre macht und zuſammenzihet, daß ſie, abſonderlich im Halſe, wegen ermangelnder ſattſamer Feuchtigkeit, ſich nicht gnugſam ausdehnen und einen tiefen Klang angeben können. Doch iſt hiebey die ſeltene Beſcheidenheit zu bewundern, daß dieſe Dichterin ihre neue Ton-Art nicht etwa nach ihrem Nahmen, **Sapphiſch**, ſondern mixolydiſch genannt, und damit angedeutet hat, daß eine ziemliche Verwandtſchafft mit der lydiſchen Octav-Gattung darin befindlich ſey, welches auch wahr iſt.

§. 18.

Gantzer 1400 Jahr nach der Sappho iſt es in Europa bey obigen vier Ton-Arten, bis auf die Zeiten des Pabſtes, **Gregorii** M. und des Kaiſers, **Caroli** M. in der chriſtlichen lateiniſchen Kirche geblieben, deren erſter A. 604, der andre aber 814 geſtorben, nachdem er etwa zehn oder elf Jahr vorher die Sing-Art einiger neuern Griechen eingeführet, und die acht Kirchen-Tone daraus zuſammen ſetzen laſſen, von deren Armuth weiter unten etwas vorkommen wird.

§. 19.

Uibrigens zehlten jene alte Griechen ihre Klang-Stuffen allemahl von oben an, d. i. von der Höhe, ſo daß die feineſte Saite bey ihnen die erſte hieß; welches die lateiniſchen Nachkommen, und wir mit ihnen, gerade umgekehret haben. In einigen Umſtänden ſcheinet dieſes; in andern aber jenes eben nicht unrecht zu ſeyn.

§. 20.

Mit der Zeit haben die Ablier und Jonier das ihrige hiezu auch beigetragen, indem die erſten eine Ton-Art beliebet, die ſich höher (A), die andern aber eine ſolche, die ſich tiefer (C) erſtrecket, als obige vier. Alle dieſe Völcker wohneten in dem einzigen, eigentlichen Natolien, oder, wie es unſre Handels-Leute itzt nennen, in der Levant, d. i. im kleinen Aſien, und zwar nur etwa in deſſen fünfften Theil, wohin ſich damahls die Muſic, als in einem Schutz-Winckel der Welt, gleichſam verkrochen hatte: die Jonier hielten ſich in der Gegend auf, wo itzt Smyrna lieget; die Dorier um Halicarnaß; die Phryger um Troja herum; die Lydier hatten Philadelph und Sardus inne; die Aeolier aber diejenige Landſchafft, wo itzt Foya liegt.

§. 21.

Was es alſo mit dieſen Ton-Arten von Anbeginn für eine Haupt-Bewandtniß gehabt hat, die hat es noch, dem Nahmen und der Sache nach, bis gegenwärtige Stunde: ſo daß unter vernünfftigen und beleſenen Leuten eben ſo wenig Streit darüber entſtehen kan, als z. E. über die Schmiede, Peltzer, Brauer, Knochenhauer ꝛc. welche hier in Hamburg noch heutiges Tages in eben denſelben vor viel hundert Jahren, nach ihren Handwercken benannten Gaſſen wohnen, und das Sprichwort vom Nahmen mit der That wahrmachen.

§. 22.

Und ob auch gleich dieſe einen andern Ort erwählen mögten, ſo müſſen doch unſre Klänge immer in derjenigen Lage bleiben, worin ſie die Natur ſelbſt einmahl vor allemahl geſetzt hat. Das iſt die lautere Wahrheit. Weil auch unſre Kirchen-Lieder, die Choral-Geſänge, noch beſtändig Doriſch, Phrygiſch, Joniſch, Aeoliſch ꝛc. heiſſen, ſo iſt ja noch an der Sache ſo wenig, als am Nahmen Mangel, wenn ſchon kein Jonier oder Dorier mehr in der Welt wäre; die mühſeligen Klauber und Grillenfänger der mittlern Zeiten mögen ſo viel daran verdrehet und verkünſtelt haben, als ſie wollen.

§. 23.

Darauf kommen wir denn zu der mittlern Meinung, welche die ärgſte und verwirreteſte Lehre von den Ton-Arten behauptet, die man iemahls hätte erdichten können. Denn obgleich der dreimahlige Römiſche Bürgermeiſter, **Boethius**, welcher im 71 Jahr ſeines Alters A. 524 oder 26 zu Pavia aus Staats-Urſachen enthauptet wurde, der erſte und anſehnlichſte unter den Lai-

teinern, ſo von der Muſic geſchrieben, nachdem er 18 Jahr zu Athen ſtudiret hatte, mit keiner Sylbe der angedrungenen Lage des halben Tons *) in ſeinen fünf Büchern gedencket, zum unwiederſprechlichen Zeugniß, daß weder vor ihm, noch zu ſeiner Zeit, etwa ums Jahr Chriſti 500, kein Menſch den Unterſchied der Ton-Arten in etwas anders, als in der Höhe und Tiefe des Klanges, geſucht hatte; ſo that ſich doch gantzer tauſend Jahr nach ihm, nehmlich A. 1514, ein gewiſſer Mayländer und beſtallter Profeſſor der Muſic zu Breſcia im Venetianiſchen, Nahmens **) **Franchinus Gaforus**, hervor, und wollte durchaus in den boethiſchen Muſic-Büchern, die etwa 20 Jahr vorher gedruckt waren, Dinge ſuchen, die doch gar nicht darin ſtehen, noch ſtehen ſollen.

§. 24.

So ſchlecht es dem guten Profeſſor nun auch gerathen mogte, wovon die zwote Eröffnung des Orcheſters und die groſſe General-Baß-Schule an vielen Orten Zeugen, und Zeugniſſe beibringen, fand ſich doch faſt zu eben der Zeit in Franckreich ein weitgelehrter Doctor ein, nehmlich **Faber Stapulenſis**, der ſchier auf eben die Art über des Boethii Werck ſtolperte. Keiner aber hat es ſo grob gemacht, als **Glarean**, welcher 20 Jahr***) arbeitete, damit er nur in dieſer Lehre von den Ton-Arten ein eben ſo ſchädliches Ding, als **Aretin** in der Singe-Fibel gethan, zur Welt brächte.

So ſchwer fiels dieſem Paar, den Nachruhm zu erwerben, †)
Daß ſie allein geſchickt, die Ton-Kunſt zu verderben.

§. 25.

Iſt es nicht zu bedauren, daß eben diejenigen Leute der Muſic den Hals umdrehen, die doch das Anſehen haben wollen, ihr auf die Beine zu helffen? Man mögte denn ſagen, ſie thäten es aus lauter Liebe, wie der Affe ſeine Jungen erdrücket. Und das wäre zugleich eine Entſchuldigung für einen gewiſſen bereits erwehnten Verfaſſer, wenn er die Muſicos, aus Luſt oder Muthwillen, für Affen d. i. für ſeine Jungen hält. Die unbändige Begierde, den Preis einer übermäßigen Gelehrſamkeit davon zu tragen, ſollte die Leute nimmer ſo weit verführen, daß ſie ihre Träume und Grillen als lauter neue Wahrheiten in die Welt hinein ſchrieben. Zu **Fabers, Gafors und Glareans** Zeiten ließ es ſich noch eher ungeſtraft thun; denn die Welt war ſo beſchaffen, daß ſie faſt von nichts wuſte. Itzund aber werden Bücher gemacht von dem, was der Verfaſſer ſelbſt nicht weiß.

§. 26.

Zarlin, der ehrliche Mann, bekennet ſelbſt, daß man zu ſeiner Zeit die Ton-Arten auf eine gantz andre, und **von dem alten Gebrauch ſehr unterſchiedene Weiſe** ††) behandelt habe. Ey! deſto ſchlimmer war es! Damit geben ſie ja eben zu verſtehen, daß die wahren Alten aus den Augen geſetzet worden, und daß dieſe von ſolchen Verwirrungen und unnöthigen Verkünſtelungen nichts gewuſt noch gehalten haben.

§. 27.

Dem Zarlin ſtimmen hierin viele andre bey, z. E. Mich. **Prätorius** in ſeinem Syntagmate, Conrad **Matthäi** in ſeinem Berichte von den Modis muſicis, welcher gar mit der Thür ins Haus fällt, wenn er p. 63. hinzuſetzt, **die Alten hätten gar nichts von den Gattungen der Octaven** (nach der Lage des halben Tons unterſchieden) gewuſt. Hab Danck dem Spruch!

Das

*) S. die groſſe General-Baß-Schule p. 55. 59. ꝛc.

) Im Waltherſchen Wörterbuche leſen wir, Gafor ſey von **Laon in Franckreich gebürtig geweſen, welches aus dem Bey-Nahmen laudenſis geſchloſſen wird. Nun heiſſet aber Laon auf lateiniſch Laudanum, von dem immer laudenſis herkommen kan; hingegen führet ein gewiſſes Gebiet im Mayländiſchen, Lodeſano, deſſen Käſe ſehr berühmt ſind, auf lateiniſch den Nahmen: laudenſis ager, und der vornehmſte Ort darin heiſſet Lodi, auf lateiniſch Laus Pompea. Daraus denn leicht abzunehmen, daß Franchin kein Frantzoſe, ſondern ein Lombarder geweſen; wie er denn auch, als Cantor, an einer Mayländiſchen Kirche geſtanden, und ſeine Wercke in Mayland gedruckt ſind.

***) **Doni** beklaget, daß der Glarean auf ſolche unnütze Arbeit ſo lange Zeit verſchwendet hat. Inutiles Glareani lucubrationes nennet er ſie, in quibus doleo ſane totos viginti annos ab eo conſumtos. *Don. de Præſt. vet. Muſ. p. 23.*

†) Facit indignatio verſum: *Tanta moliſ erat cantantem perdere gentem.*

††) Hora uſiamo li modi in un'altra maniera molto differente dall'Antica. *Zarl. Vol. I. p. 391.*

Was will man mehr? So iſt es ja eine neue in den mittlern, umgelehrten Zeiten ausgeheckte Grille, die darum deſto weniger taugt, weil ſie neu ſeyn ſollte.

§. 28.

Ich will doch kürtzlich erzehlen, wie das Ding zugegangen iſt. Die guten Leute waren damahls vornehmlich in demjenigen Haupt-Stücke der Ton-Kunſt gantz und gar unwiſſend, welches wir die Harmonie, mit ihrer Zubehör, nennen. **Franchin** war bloß ein Sänger und Inſtrumentaliſt nach ſeiner Art; hatte aber in den gründlichen Betrachtungen der zur Muſic gehörigen Wiſſenſchafften wenig oder nichts gethan; kannte faſt keine Verhältniß recht, und fehlete bald hie bald da.*) Sein Buch iſt voller barbariſchen Wörter: Placalis, Ptholomeus, Prohemium &c. daß man wol ſiehet, er ſey kein tüchtiger Lateiner, vielweniger ein Grieche geweſen.

§. 29.

Dennoch wollte dieſer **Gafor** den Boethium, der ſo lange in Griechenland ſtudiret, und ſelbſt des **Ariſtoxeni** Schrifften, in einigen Dingen, wiederleget hatte, mit aller Gewalt meiſtern.

§. 30.

Faber von Etaples war zwar ein gelehrter Frantzöſiſcher Theologus, und erkannte die Evangeliſche Wahrheiten einigermaaſſen; allein ſeine muſicaliſche Einſicht taugte nicht viel, und eben ſolche irrige Grund-Sätze in der Theorie hielten ihn ab, die Hand anzulegen, oder ſeine falſch-abgetheilten Tertzen und Sexten in die Ausübung zu bringen. Denn, wie iſt es in der Welt möglich, ohne ſolche Intervalle und ihre Richtigkeit das geringſte zu bewerckſtelligen?

§. 31.

Heinrich Loritz aber, der gelehrte Pickelhering von Glaris, war geſchickter, auf einem Eſel in den öffentlichen Lehr-Saal hineinzureiten, und andre ungeſaltene Poſſen zu treiben, als etwas tüchtiges in der Ton-Kunſt zu ſchreiben: deswegen koſtete ihm auch ſein Dodecachordum 10 Jahre, ein Buch daran nichts ſo ſchätzbar iſt, als die darauf verwendete Zeit. Was die andern placalis nannten, das hieß dieſer gar modus plagius. Ey! ſo plage dich.

§. 32.

Der vortrefliche **Salinas****) berichtet uns, **daß ſich Glarean vom Gafuro habe verführen**, betriegen, und ſowol in der Moden-Lehre als in viel mehren Dingen verleiten laſſen: da denn freilich ein Blinder dem andern nicht hat helffen können.

§. 33.

Dieſe Männer quälten ſich entſetzlich, die wolklingenden Intervalle in eine rechnemeiſteriſche **Form zu bringen; vermogten es aber nicht. Von den dreien Klang-Geſchlechten wuſten ſie kein Wort, ſondern nur von einem eintzigen: und hielten alle diejenigen für Ton-Ketzer**, die ſich einer andern, als ihrer diatoniſchen Leiter bedieneten. Es war dannenhero, was ſie ſetzten und lehreten, nicht nur ein pur-lauteres, unrichtiges, ſondern höchſtſchädliches Weſen, davon die Fuſtapffen, noch heutiges Tages an tauſend Orten hervorragen.

§. 34.

Sebaſtian **Virdung**, der um eben die Zeit, da **Franchin** geſchrieben, zu Amberg in der Ober-Pfaltz Prieſter geweſen, lieſet dergleichen unwiſſenden Ton-Meiſtern, denen die Klang-Geſchlechter nicht bekannt ſind, einen leſenswürdigen Text, der in unſrer groſſen General-Baß-Schule p. 81 zu finden iſt.

§. 35.

Der erſte falſche Tritt, den ſie thaten, war, daß ſie die acht***) **erdichtete Kirchen-Tone von den zwölff griechiſch-vermeinten Modis trenneten; da ſie doch alle einerley Grund und Urſprung haben, und in einer eintzigen Abhandlung Platz finden könnten und müſten.**

§. 36.

Fürs andre ſollte mit lauter Gewalt das verzweifelte mi fa, der berüchtigte halbe Ton, welcher in ihrer armſeligen Octave nur zweimahl vorkam, da ihn doch die Natur ſiebenmahl darin gepflantzet hat, den neuen Unterſchied der Ton-Arten anzeigen.

*) S. groſſe General-Baß-Schule p. 77.

**) Deceptus in hac modorum tractatione a Franchino Laudenſi -- quem in his & multis aliis ſecutus eſt, & utrumque videtur deceptiſſe vulgaris de Modis traditio. *Salin. L. IV. de muſ. c. 12.*

***) Commentitios Octo Tonos nennet ſie mit Recht vom Domius, *de Præſt. vet. muſ. p. 23.* Pulchellus ille Octonarius modorum numerus. *Glar. Dodecach. p. 69.*

Digitized by Google

§. 37.

Drittens wurden ſie genöthiget, auch ſo gar den ſiebenden diatoniſchen Klang, welchen man h nennet, mit allem ſeinem Anhange und Stuffen-Werke, für unächt, als einen Huren-Sohn, pro Spurio, zu erklären und zu verwerffen, weil ſie, entweder aus grober Unwiſſenheit *), oder aus thörichtem Aberglauben und Schulfüchſiſchen Eigenſinn, demſelben Grund-Klange die Quinte, fis, nicht zuſtehen durfften, einfolglich auch dem vierten klingenden Grade, f, ſeine natürliche Quart, b, kurtzum verſagten. Da hätte wol ein Prophet aus dem Seneca ſprechen mögen: Es wird die Zeit **) kommen, da ſich die Nach-Welt verwundern muß, daß wir ſolche offenbare und in die äuſſerliche Sinne fallende Dinge nicht erkannt haben.

§. 38.

Wie nun die Sache vielen Anſtößigkeiten unterworffen war, ſo daß noch heutiges Tages der nach ſolcher Weiſe gelehrteſte Moden-Theoreticus offt zweiffeln, oder etwa eine lahme Entſchuldigung ausdencken muß, wenn er von manchem Choral-Liede eigentlich ſagen ſoll, aus welchem Ton es gehe: als erſonnen unſre halbe Alten, die verführten Verführer, gewiſſe Heilungs-Mittel, die doch ärger waren, denn die Kranckheit ſelbſt, nehmlich: eine harmoniſche und auch eine arithmetiſche Theilung der Octaven; deren erſte durch die Qvint, die andre aber durch die Qvart vorgenommen wurde, und machten ſolcher Geſtalt aus den vier uralten Ton-Arten acht mittelneue, und wiederum zwölff aus ſechs.

§. 39.

Die erſten nannte man Tone, ſchlechtweg; die andern aber Moden. Man zanckte ſich auch fein darum, wie aus dem **Salina** zu erſehen iſt. Uberdis muſten dieſe Kinder noch einen beſondern Zunahmen haben, und damit wurde man endlich auch fertig. Die zur harmoniſchen Theilung gehörigen Ton-Arten hatten das Glück, daß ſie ſelbſt-ſtändige, authentici; die andern aber den Schimpff, daß ſie entlehnte, plagales, geheiſſen wurden.

§. 40.

Wie ungereimt Ludewig **Zacconi** dieſes letztere Wort a placando herleitet, ſolches iſt an einem andern Ort ***) zu leſen, und leicht daraus zu ſchlieſſen, was von dergleichen ſeichten Moden-Krämern und ihrem Verlage zu halten ſey. Das Wort ſelbſt, aufs beſte genommen, iſt barbariſch, und gehöret bey keinem reinen Lateiner zu Hauſe. Man kan es auch ſchwerlich vom Griechiſchen πλαγιη herführen, denn es würde auf lauter blaue Schrifften hinauslauffen; ſondern es kömmt vielmehr vom plagio und plagiario her.

§. 41.

Zarlin †) und andre jüngere Schrifftſteller haben dieſe Benennungen, ob ſie gleich nicht viel nutz ſind, und vor Gafors Zeiten gar nicht gebräuchlich geweſen, dennoch beibehalten. So viel iſt gewiß, daß bey ſolcher Eintheilung nichts vollſtimmiges hat gemacht werden können, wo ſie nicht dieſe zwölff Ton-Arten wieder auf ſechs verringern laſſen muſten, und da lag das gantze koſtbare Gebäude des Dodecachordi über einen Hauffen.

§. 42.

Es war aber hiemit lange nicht alle: denn der bloſſe Sprengel einer Ton-Art, oder ihr ambitus wollte allein die vielen Schwierigkeiten ihrer Erkenntniß nicht heben: dannenhero erdachte man noch ein Paar andre Kunſtgriffe, nehmlich die Beobachtung der Endigungs-Note, der förmlichen Schlüſſe, clauſulæ formales genannt, und der übrigen Cadentzen oder Ruhe-Stellen im Geſange, ſamt dem Wiederſchlage eines Fugen-Satzes, welcher ſonſt repercuſſio heiſt.

§. 43.

Von dem letztern wird es an ſeinem Ort Gelegenheit geben, ein mehres anzuführen; die Schlüſſe

*) Non ardivano (ſie hatten das Hertz nicht) nel Secolo a dietro ſervirſi di tal ſpetie h: - fis, quaſi che non ſapeſſero con ajuta d' un corda pellegrina formarvi la Quinta; o non voleſſero per una certa ſuperſtitione o Stitichezza ſervirſene: poiche in quel tempo poco o niente s'uſavano le corde accidentali (lequali reputavano eromatiche) e queſte miſture di Tuoni diverſi. *Don. ſopra i Tuoni*, p. 125.

**) Venlet tempus, quo poſteri noſtri tam aperta nos neſciiſſe mirentur. *Senec. Naturr. Queſt. L. VII. c. 25.*

***) Muſical. Critik. zweiter Band. p. 98. S. auch Orcheſt. zweite Eröffn. p. 392.

†) il Zarlino e gl' altri hanno accettato queſti termini, benche poco neceſſarii e non uſati avanti al Gaffuro. *Doni, Annotaz. p. 1.*

Digitized by Google

Schlüsse und Absätze aber wurden wiederum getheilet in die vollkommenſte, vollkommene, weniger vollkommene, cantiſirende, altiſirende, tenoriſirende und baſſirende Schlüsse. Von der Endigungs-Note ſagt *) Donius, in Betracht der mangelhafften **) Melodien ſelbiger Zeiten, es ſey das ſeltſamſte Ding in der Welt iemand darauf zu vertrösten, und eben ſo viel, als wenn man ſpräche, wer einen Löwen von einem Pferde unterſcheiden wollte, müſte ihnen den Schwantz beſehen. Geſetzt aber, fährt er fort, der Schwantz wäre dem armen Thier abgehauen, woran ſollte man es denn erkennen? So auch könne ja niemand wiſſen, aus welchem Ton ein Lied ginge, falls demſelbigen die letzte oder Endigungs-Note etwa fehlte. O ihr unglückſeligen Ton-Arten! Bis hieher Donius.

§. 44.

Noch nicht verwirrt genug. Das beſte kam zuletzt. Es muſten auch eigene, verwandte und fremde Schlüsse in die Rechnung gebracht werden. Und weil dieſe letzte Eintheilung derjenigen Entdeckung faſt gleich ſiehet, welche die Chymiſten machen, wenn ſie, Statt des geſuchten Goldes, etwa von ungefehr eine und andre Artzney-Tropffen finden; ſo führet uns ſolcher Umſtand unvermerckt auf die dritte Meinung und jüngere Lehre von den Ton-Arten, welche doch, **im Grunde**, mit der allerälteſten einerley und ſo alt iſt, als die Natur ſelbſt. Sie kömmt, **auch in den Umſtänden**, viel beſſer mit den ächten griechiſchen Vorträgen (z. E. in den Klang-Geſchlechten u. ſ. w.) überein, als mit den wunderlichen verworrenen Lehren der lateiniſchen mittlern Zeiten, wie wir aus folgenden leicht ſehen werden.

§. 45.

In einem Stück aber hat die heutige Lehre von den Ton-Arten ſowol vor der wahren alten, als vor der mittlern, was beſonders und hauptſächliches, nehmlich, daß ſie ihre vornehmſte Abſicht auf den Dreiklang, auf die triadem, richtet, woraus faſt alles gute, ſo die Melodie und Harmonie hat, hergeleitet werden mag. Von dieſer Sache aber wuſten weder die erſten, noch die andern (ſo viel man aus ihren Schrifften urtheilen kan) was rechtes und gründliches, die letzten am wenigſten. Den erſten fehlte es, bis auf **Didymi** Zeiten, an dem richtigen Verhalt einer Tertz, ſowol der groſſen, als kleinen: denn dieſe klunge viel zu niedrig, und jene ſo viel zu hoch, daß man ſie ohne den gröſſeſten Eckel nicht anhören† konte. Die andern aber vermehrten ſolchen Mangel mit gäntzlicher Verwerffung des chromatiſchen (will nicht ſagen, auch des enharmoniſchen) Klang-Geſchlechts, wodurch ſie ſich nicht nur vieler kleinern Intervallen, ſondern ſo gar einiger höchſtnöthigen Quarten und Quinten faſt muthwillig beraubten, und in groſſe melodiſche Armuth geriethen. Warum das? bloß ihren Abgott, den diatoniſchen Halb-Ton, bey Ehren zu erhalten, als ob ihn Micha und ſeine Mutter hätten machen laſſen.

§. 46.

Weil wir nun, nach ſolchem Grund-Satze des harmoniſchen Dreiklanges, aus den zwölff Octaven-Gattungen unſrer diatoniſch-chromatiſchen Klang-Leiter, durch die Abwechſelung der Tertzen, vier und zwantzig Ton-Arten ††) herausbringen, deren iede ihr abſonderliches und eigenes Weſen, nicht nur in der Höhe und Tiefe, nach alt-griechiſcher Art, ſondern auch in der wunderſamen Vielfältigkeit der Verhältniſſe darleget; ſo würde nöthig ſeyn, von dieſer Lehre etwas weitläuffiger alhie zu handeln, wenn ſolches nicht bereits im zweiten Theil des Orcheſters, auch in der groſſen General-Baß-Schule umſtändlich und mit deutlichen Vorſchrifften geſchehen wäre.

*) Mi riſponderà, che biſogna guardare alla Cadenza finale. Or queſta ſi ch' è una delle più ſtrane coſe del mondo, e pròprio come dire, che per diſcernere un Lione da un Cavallo biſogni guardarli la Coda; che ſe al povero animale ſarà ſtata tagliata, non ſi potrà connoſcere di qual ſpecie ſia. E ſe modulatione manchera l'ultima nota, non s'ha poter diſcernere di qual modo è compoſta. Infelici modi! *I. B. Doni, dell' inutile Oſſervanza de' Tuoni bodierni p.* 237. Durch das Wort bodierni meinet er eben die halb-veralteten Ton-Arten der mittlern Zeiten, davon wir itzund reden, und die damahls noch ſehr ſtarck im Schwange gingen.

**) Es überhebt uns das löbliche Waltheriſche Wörterbuch der Mühe, Exempel von ſolchen Geſängen dieſer alten Ton-Arten, deren etliche in unſern teutſchen Kirchen-Liedern ohne Schwantz ſind, hieher zu ſetzen: weil deren verſchiedene daſelbſt, ſub voce *modus*, befindlich.

†) Neidhart in der beſten und leichteſten Temperatur p. 21.

††) Dans l'etenduë de notre Octave, compoſée de douze demi-Tons, nous varions l'Harmonie ſuivant vingt quatre modes dont il y en a douze majeurs & autant de mineurs. En ſorte que nos modes different entre eux plus ſenſiblement & bien plus eſſentiellement quant à la modulation que ne le pouvoient faire les modes de l'ancienne Muſique, leſquels d'entre eux n'avoient *d'autre difference* que celle d'etre d'un demi-ton plus haut ou plus bas &c. *Journal des Scavans. Sept. 1726.*

Digitized by Google

§. 47.

Der Artickel von dem Dreiklange und deſſen Gebrauch, wie er nehmlich einfach, oder verdoppelt; vollkommen oder unvollkommen; groß oder klein; weich oder hart; ordentlich oder zertrennet ſey, gehöret zum Haupt-Stück von der Harmonie. Der Unterricht aber von den Schlüſſen und Ruhe-Stellen im Geſange; von Verwandſchafft der Ton-Arten; von ihren Ab- und Ausweichungen; von dem Wiederſchlage oder Wiederholung eines Satzes durch andre Intervalle, und endlich von der Natur und Eigenſchafft einer ieden Ton-Art, ob ſie nehmlich luſtig, traurig, lieblich, andächtig ꝛc. ſind eigentlich Stücke der melodiſchen Wiſſenſchafft und deren Ausübung, davon der zweite Theil dieſes Werckes, ſo wie der dritte von der Vollſtimmigkeit handeln wird.

§. 48.

Wiewol auch von den berührten Eigenſchafften der Ton-Arten bereits in beſagten Büchern von uns ſattſame Meldung geſchehen iſt, worauf wir uns dieſen Falls beziehen, und nur noch ſchließlich hier beifügen wollen, daß von ſolchen Eigenſchafften nichts unumſtößliches zu ſagen ſey, weil keine Ton-Art an und für ſich ſelbſt ſo traurig oder ſo luſtig ſeyn kan, daraus man nicht das Gegentheil ſetzen möchte. Das übrige ſoll an ſeinem rechten Orte ſchon vorkommen.

Zehntes Haupt-Stück.

Von der muſicaliſchen Schreib-Art.

§. 1.

Weil die beſondre Anwendung und Zuſammenfügung gewiſſer Wörter, Redens-Arten, Ausdrücke und Formalien, ſowol in heiliger Schrifft, als im Gericht, bey Hofe, in Kantzeleien, auf Lehr-Stühlen, in Briefen und täglichem Umgange einen merclichen Unterſchied des Styls, es ſey im reden oder ſchreiben, hervorbringt: ſo ſtehet leicht zu erachten, daß die Ton-Kunſt, da ſich ihr Nutz und Gebrauch über Gottes-Häuſer, Schaubühnen und Zimmer erſtrecket, nothwendig auch, durch dergleichen Anwendung und Zuſammenfügung gewiſſer Klänge, Gänge, Fälle, Zeit-Ordnungen und Geltungen, in ihrer Schreib- und Setz-Art, ſehr verſchieden ſeyn müſſe.

§. 2.

So leicht nun einem ieden ſolches in die Augen fällt, und ſo ſehr es einem Componiſten obliegen ſollte, dieſe Sache vor allen andern wol zu unterſuchen, ſich einen deutlichen Begriff davon zu machen, und hernach ſelbſt, mit Verſtande und Unterſchied, die Ausübung darüber anzuſtellen; ſo wenig finden wir, daß diejenigen, welche die Noten-Feder kühnlich zu ergreiffen und zu führen ſich gelüſten laſſen, hievon den gehörigen Unterricht haben; ſondern ohne ſelbſt zu wiſſen, in welchem Styl ſie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken: weil dieſer Punct in ihren Lehr-Büchern nur gantz ſparſam berühret; nirgend aber gehörig aus einander geleget und deutlich ausgeführet worden iſt.

§. 3.

Nun iſt zwar in der zweiten Eröffnung des Orcheſters von gegenwärtiger Materie bereits eins und anders vorgetragen, welches hiebey aufs neue mit zu Rathe gezogen werden kan: allein wir dürffen deswegen doch keinen Anſtand nehmen, ein mehres davon, dieſes Orts, zu melden. Denn es finden ſich noch ſo viele nöthige Dinge disfalls zu erinnern und die Styl-Wiſſenſchafft iſt ſo wichtig, auch von ſo wenigen bisher eingeſehen, daß nicht leicht zu weitläuffig davon gehandelt werden mag.

§. 4.

Marco Scacchi, ein berühmter welſcher Ton-Künſtler ſeiner Zeit, und dreiſſigjähriger Capellmeiſter zweer Könige in Polen, Sigismunds I. und Uladislas IV. deren erſter auch zugleich Schweden beherrſchte, bekräfftiget in einem mit der Feder geſchriebenen, ungedruckten

Buche,

Buche, welches auf dem öffentlichen Hamburger Bücher-Saal zu St. Johannis befindlich, und an den damahligen Cantoren in Dantzig, Chriſtian Werner, gerichtet iſt, daß die Eintheilung aller muſicaliſchen Schreib-Arten in drey *) Claſſen, nehmlich in Kirchen-Theatral- und Kammer-Styl nicht nur ihre völlige Richtigkeit habe; ſondern auch nothwendig alſo, und auf keine andre Haupt-Weiſe, gemacht werden könne noch müſſe, ungeachtet man dieſelbe drey Schreib-Arten wol auf verſchiedene Neben-Arten ausdehnen und betrachten möge.

§. 5.

Damahls aber, etwa vor hundert Jahren, hat der Kirchen-Styl nur vier ſchlechtunterſchiedene Gattungen unter ſich begriffen; der Kammer-Styl hatte deren drey, und der theatraliſche wollte ſich noch gar nicht theilen laſſen, ſondern blieb einfach; daß man alſo mit Mühe nur acht Neben-Arten berechnete. Man kan nun leicht dencken, daß ſich, ſeit der Zeit, viele Veränderungen in dieſen Dingen zugetragen haben, und die Anzahl vermehret worden iſt. Ob aber ſolcher Zuwachs künfftighin noch weiter gehen werde, ſolches wollen wir der Nachwelt zu erleben gerne überlaſſen: genug, daß die Haupt-Eintheilung ihren Grund und Gewißheit, ohne allen Zweifel ſtets behaupten wird, und auch alle neue Neben-Aeſte ſich vermuthlich leicht auf obige drey Claſſen beziehen dürfften.

§. 6.

Was inzwiſchen das ſo genannte **hohe, mittlere** und **niedrige** in allen Schreib-Arten betrifft, ſo iſt ſolches in dem Verſtande **allgemein**, wenn dieſes Wort *Commun*, nicht wenn es *General* bedeutet: maaſſen dergleichen Eigenſchafften einem ieden vorausgeſetzten Haupt-Styl in der muſicaliſchen Setz-Kunſt, nehmlich, dem geiſtlichen, weltlichen und häuslichen, wie Gattungen ihren Geſchlechtern, allerdings angehören. Es ſind nur Neben-Dinge und zufällige Ausdrücke, die das hohe, mittlere und niedrige anzeigen; man muß ſie bloß als Unter-Theile anſehen, die für ſich ſelbſt keinen Kirchen-Theatral- noch Kammer-Styl ausmachen können: Denn alle und iede Ausdrücke, ſie mögen was erhabenes, mäßiges oder geringes begreiffen, müſſen ſich unumgänglich nach obbeſagten dreien vornehmſten Geſchlechtern der Schreib-Art, mit allen Gedancken, Erfindungen und Kräfften, als Diener nach ihren Herren, ohne Ausnahm richten.

§. 7.

Der Begriff iſt falſch, wenn man meinet, das Wort **Kirche** ꝛc. werde hier nur, **in Anſehung des bloſſen Orts und der Zeit**, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält ſich ganz anders, nehmlich in Abſicht auf den GOttes-Dienſt ſelbſt, auf die **geiſtlichen** Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen, nicht auf das Gebäude oder die Wände des Tempels: denn, wo GOttes Wort gelehret und gehöret wird, es ſey ſingend oder redend, da iſt unſtreitig GOttes-Haus. Als Paulus zu Athen predigte, da war der Schau-Platz ſeine Kirche.

§. 8.

Eben alſo iſt es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt: weder Ort noch Zeit kommen hiebey beſonders in Betrachtung. In einem Saal kan ſowol ein geiſtliches Stück, als ein Tafel-Concert aufgeführet werden: darum iſts gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, **häuslich**, erklären, im Fall die Abſicht auf ſittliche Dinge und Materien gerichtet iſt, ſo wie der Sitten-Lehrer, **Sirach**, in eben dem Verſtande ein Haus-Lehrer heißt; nicht wegen der Häuſer, wegen Zeit und Orts, ſondern wegen des beſondern oder Privat-Unterrichts in guter Zucht und Sitten.

§. 9.

Auf einer Schaubühne kan ja auch was geiſtliches vorgeſtellet werden, und ſolches iſt gar offt geſchehen; man mag daſelbſt eben ſowol ein Concert aufführen, als in der Kammer: was wollen denn Zeit und Ort zu dem Weſen der Dinge hiebey thun? Derowegen erläutern wir den dramatiſchen Styl durch das Beiwort, **weltlich**, wenn nehmlich die Abſicht auf weltliche Geſchäffte und Geſchichte natürlicher ſich ſelbſt gelaſſener Menſchen gerichtet iſt, die immer unter ſich Luſt- oder Trauerſpiele nach einander vorſtellen.

§. 10.

Aber das **Hohe** auf dem Schau-Platz iſt doch gantz anders beſchaffen, als das Hohe bey einer

*) Primum igitur aſſero, ſind ſeine eigentliche Worte, triplicem *omnino* ſtylum in arte muſices reperiri: eccleſiaſticum, cubicularem & ſcenicum ſeu theatralem, quorum ſingulos diverſis etiam modis a peritis conſiderari oportet &c.

Digitized by Google

ner Tafel-Muſic u. d. gl. Wiederum muß auch ein heiliger Eifer lange nicht ſo ausgedruckt werden, als der Zorn eines Tyrannen ꝛc. Die göttliche Majeſtät, die himmliſche Pracht, Wonne und Herrlichkeit ſind, mit der dazu freilich erforderten hohen Schreib-Art dem geiſtlichen Haupt-Styl unterworffen. Andacht, Gedult ꝛc. gehören, ſamt ihrer vermeinten mittlern Schreib-Art, eben dahin, nehmlich in die Kirche, d. i. zum GOttes-Dienſt. Reue, flehentliches Bitten ꝛc. in der ihnen zukommenden niedrigen Schreib-Art, ſtehen gleichfalls unter eben daſſelbige Panier, und dieſe dreierley Eigenſchafften zuſammen müſſen dem Kirchen-Styl ſowol, als dem dramatiſchen und häuslichen, iedem ins beſondere, zu Gebote ſtehen.

§. 11.

Ich mag, kan und bin verbunden in allen dreien, auf gewiſſe Weiſe, das iſt, auf ſolche Weiſe, wie es Kirche, Kammer, und Saal nach der gegebenen Erklärung vorſchreiben, hoch, mittelmäßig und niedrig zu verfahren: welches nur zufällige, und keine weſentliche Umſtände des Styls und ſeines Unterſchieds ſind; ſintemahl aus keiner einzigen dieſer drey Eigenſchafften allein weder ein Kirchen-Stück, noch eine Oper oder ein Concert iemahls gemacht werden kan; dahingegen manches gutes Werck, allerhand Art, zum Stande gebracht wird, ohne daß jene zufällige Ausdruckungs Weiſen alle drey dabey etwas zu thun finden.

§. 12.

Von der dramatiſchen Dicht-Kunſt wiſſen wir, ſeit den Zeiten des Horatz, daß bisweilen die Luſt-Spiele *) zur Höhe der Trauer-Spiele hinaufſteigen, und doch ihr eigentliches theatraliſches Abzeichen dadurch nicht verlieren. Alſo machen mehr erwehnte Eigenſchafften nimmer einen einzigen Haupt-Styl aus. Falls aber, wie zu hoffen iſt, die geſunde Vernunfft noch was gelten ſoll, ſo ſtehet wol feſt, wenn drey Dinge unter einem begriffen werden können, daß alsdenn dieſes eine für das gröſſeſte, vornehmſte und Haupt zu achten ſey.

§. 13.

Ob wir nun gleich den Rednern gerne ihre Ordnung **) laſſen, und eben keine genaue Unterſuchung anſtellen wollen, wie feſt ſie mit ihren hohen, mittlern und niedrigen Stylen in der wahren Abtheilungs-Kunſt gegründet ſind; ſo können doch unſrer muſicaliſchen Schreib-Art aus ſolchen redneriſchen Vorſchrifften keine unwiederſprechliche Befehle erwachſen: indem die Tons-Kunſt viel mehr Theile hat, als die Dicht- und Rede-Kunſt. Daher gantz gewiß eine andre Rechnung herauskommen würde, wenn man alles reiflich erwegen und genau zerlegen wollte.

§. 14.

Zum Tantzen gehöret die hohe, und mittlere Schreib-Art eben ſowol, als die niedrige: dem Schau-Platze, der Kirche, der Kammer, in rechtem Verſtande genommen, ſind ſie, wie wir betrachtet haben, alle drey unterworffen, gewidmet und bedienet, einfolglich nur in ſolcher Bedeutung allgemein, indem dieſe drey Knechte zur Zeit dreien Herren gehorchen müſſen; ſie herrſchen aber nirgend, als Meiſter, ſondern müſſen dem Wincke der vorhabenden Materie, Leidenſchafft, Verrichtung ꝛc. ſie mögen geiſtlich, weltlich oder häuslich ſeyn, allemahl nachleben. Kirche, Schau-Platz und Kammer richten ſich nimmmer nach den hohen, mittlern oder niedrigen Ausdruckungen; dieſe aber ſollen und müſſen ſich nach jenen beſtändig bequemen, thun es auch gerne, wenn man ſie nicht durch irrige Meinungen verleitet.

§. 15.

Die meiſten Eigenſchafften einer Melodie, daß ſie nehmlich neu, lebhafft, nachdrücklich, den vorzuſtellenden Sachen oder Gemüths-Bewegungen ähnlich ſey ꝛc. werden nicht nur im hohen, ſondern auch in den beiden übrigen Schreib-Arten oder Unter-Stylen erfordert, und geben alſo kein beſonderes Kenn- oder Abzeichen, keinen eigentlichen Character. Alle und iede Vorträge müſſen im Verſtande und Klange, im Sinn und in den Worten, nothwendig mehr oder weniger nachdrücklich ſeyn; ſonſt gelten ſie gar nichts. Dannenhero mag der Nachdruck, weil er allenthalben hervorragen muß, eben ſo wenig ein eigenes Zeichen des hohen, als der übrigen beiden Schreib-Arten abgeben: denn er gehöret allenthalben zu Hauſe.

§. 16.

In den gewöhnlichſten Tantz-Arten, ſo wie überall, muß, nebſt dem bekannten und deutlichen, was neues, lebhafftes, nachdrückliches und mit dem vorhabenden Affect übereinſtimmendes gefunden werden. In den vornehmſten Tänzen äuſſert ſich auch bey ihren Melodien

*) Interdum tamen & vocem Comœdia tollit. *Hor. de arte poet. v. 93.*

**) Dieſe findet ſich bey dem Verfaſſer des Buches ad Herennium, und iſt ſehr alt.

dien ſelbſt die Pracht und Majeſtät; ja in den allergeringſten Menuetten darff doch weder Schönheit noch Anmuth fehlen.

§. 17.

So verhält ſichs durchgehends, und es kömmt die Haupt-Eintheilung der Schreib-Art gar nicht auf das hohe, mittlere und niedrige an; ſondern dieſe Eigenſchafften ſind, wie wir erwieſen haben, den geiſtlichen, weltlichen und häuslichen Verrichtungen oder ihren Vorſtellungen unterthan. Was ſich demnach einem andern zu Gefallen bequemer, wie das hohe, mittlere und niedrige im Ausdruck ſich unausſetzlich nach unſern dreien Haupt Claſſen richten muß, das kan ja zu keinem generalen Unterwurff gebraucht werden; wol aber zu einer Beihülffe: es kan kein Grund-Satz heiſſen, weil es nur ein Mittel iſt, darnach ſich das gantze Gebäude nicht ein- oder austheilen läßt: weil es ſeine eigene Lage hat.

§. 18.

Ich will ein Gleichniß wagen. Man hat ſchwere, geiſtige und leichte Weine, das ſind aber keine Lands-Arten, ſondern nur gewiſſe Gattungen und Eigenſchafften, die faſt allenthalben hervorgebracht werden: ſie machen bloß eine Neben-Theilung, keine ſolche Haupt-Ordnungen und Geſchlechter, als Madera, Champagne und Moſel-Gewächſe.

§. 19.

Mit dem eintzigen Worte, natürlich, wird übrigens in der Abhandlung von Stylen faſt alles geſagt, was deren Eigenſchafften betrifft, und man bedarff keiner andern Haupt-Abtheilung, als in Kirchen-Theatral- und Kammer-Styl, ſo wie wir ſie hier erkläret haben: denn dieſe müſſen dem natürlichen Weſen allemahl zum Grunde untergeleget werden, weil ſie wircklich, und nach dem innern Zuſtande der Sache ſelbſt, allgemein d. i. general, und dabey einfach ſind, wie ein ieder Grund-Satz ſeyn muß.

§. 20.

Wenn nun eine hohe Schreib-Art in der Ton-Kunſt natürlich ſeyn ſoll, ſo muß ſie prächtig klingen. Eine mittlere kan nicht natürlich ſeyn, falls ſie nicht flieſſet. Und eine niedrige voller künſtlicher Ausarbeitungen wäre unnatürlich. Das hohe, mittlere und niedrige ſteckt alſo zuſammen in dem natürlichen Weſen, und in den Sachen ſelbſt; iſt alſo nicht einfach. Dieſe aber ſtecken nicht in jenem.

§. 21.

Wenn alſo die Schreib-Arten mit den vorzuſtellenden Perſonen, Dingen, Gedancken und Verrichtungen nicht übereinkommen, ſo iſt deren keine eintzige natürlich; die ſchwülſtige am allerwenigſten; wo ſie ſolcher Beſchaffenheit halber nicht gute Urſachen vor ſich hat, welches gar wol ſeyn kan. Da muß ich nun wiſſen, was Schwulſt und Schwülſtigkeit bedeuten, nehmlich eine Erhebung und Erhöhung an ſolchem Orte, wo ſie nicht ſeyn ſollten, ſondern ſchädlich fallen, in eigentlichem Verſtande; im verblümten, wenn man geringe Sachen ungemein aufputzet, das weſentliche aus den Augen ſetzet, nichtswürdige Dinge mit vieler unnützer Pracht, oder mit verwerfflichen Zierrathen beleget.

§. 22.

Unter denjenigen Gemüths-Bewegungen, die man gemeiniglich dem hohen Styl unterwirfft, ſind ihrer viele, die gar nichts hohes, im guten Verſtande, verdienen. Denn, was kan niederträchtiger ſeyn, als Zorn, Schrecken, Rache, Verzweiffelung ꝛc. Pochen, prahlen, ſchnarchen iſt ja wol keine rechte Hoheit. Der Hochmuth *) ſelbſt iſt nur eine Aufblähung der Seele, und erfordert wircklich im Ausdrucke mehr ſchwülſtiges, als hohes: nun ſind aber die allerhoffärtigſten unfehlbar die allerzornigſten, in deren Gemüthern ſich eine Schwachheit nach der andern ans Ruder ſetzt. Denn, obzwar der Zorn den Schein haben will, als ob er die Wirckung eines groſſen Geiſtes ſey, ſo entſpringt er doch in der That aus einem weibiſchen Hertzen: man müſte denn einen ſonderbaren, heiligen und gerechten Amts-Zorn darunter verſtehen, welcher gleichwol, ohne alle Entrüſtung, ſtrafen und züchtigen ſollte.

*) Vor dem hamburgiſchen Rath-Hauſe ließ ſich, nicht gar lange her, ein gewiſſer Menſch täglich ſehen, der ſich einbildete, er ſey der König von Spanien. Sollte man nun deſſen Affter-Hoheit in Worten oder Klängen vorſtellen, ſo würde ſie vermuthlich dem niedrigſten Narren-Styl ſehr nahe kommen. Der Satan iſt ein Fürſt der Welt und trachtet dem allerhöchſten Regimente nach; man wird ihm aber ſchwerlich, wegen dieſer falſchen Hoheit, was prächtiges oder majeſtätiſches beilegen.

Digitized by Google

§. 23.

Groſſe und hertzhaffte Gemüther ſind gedultig; kleine und blöde Geiſter können nichts leiden. Leichtſinnige Leute laſſen ſich ſehr bald in den Harniſch jagen, und ſind ſo ſchnell zum Zorn zu bewegen, als die Wetterhäne oder Wind-Fähnlein auf den Dächern zum umdrehen. Summa der Zorn iſt eine recht-närriſche Gemüths-Bewegung. Das klingt niedrig genug, und braucht keiner hohen Vorſtellung.

§. 24.

Furcht und Schrecken ſind ja wol die allereinfältigſten Leidenſchafften von der Welt, und verdienen eigentlich nichts weniger, als etwas hohes in ihrem Ausdruck. Dieſe unglückliche Regungen findet man leider! bey allen Geſchöpffen, auch bey denen, die ſonſt keine Empfindung zu haben ſcheinen und verachtet ſind. Nichts kan aber niedriger ſeyn, als die elende Menſchen-Rache, welche ſo wenig hohes an ſich hat, daß ſie nur in den allerverworffenſten Hertzen ihren Sitz aufſchlägt.

§. 25.

Kommen wir auf die Verzweiflung, ſo iſt dieſelbe ja eben das äuſſerſte Ende, wohin die Furcht ſich verlauffen kan: einfolglich müſte man ſie auf den höheſten Gipffel der Traurigkeit ſetzen, wenn ſie ja was hohes haben ſollte. Die Welſchen nennen dannenhero mit Recht alle boshafftige und gefährliche Leute Huomini triſti, deren Seele gantz niedergeſchlagen und verlohren iſt.

§. 26.

Ich will inzwiſchen nicht in Abrede ſeyn, daß dieſe und dergleichen Leidenſchafften, wenn man ſie in der Ton-Kunſt recht ausdrücken will, etwas ſtarckes, wildes, hitziges und ſchwärmendes erfordern; wie denn die Gemüths-Bewegungen der Rache, des Hochmuths ꝛc. ſo beſchaffen ſind, daß ſie, nach Unterſchied der Perſonen, zwar den Schein eines hohen ſtoltzen Weſens haben, ob ſie gleich die Krafft deſſelben verleugnen. Wobey man auch zuſtehen muß, daß dieſe angemaaſſete Hoheiten in der Rede- und Ton-Kunſt (doch mit groſſem Unterſchied von den wahren) zuweilen etwas erhabenes erfordern; aber das iſt noch lange nichts prächtiges, majeſtätiſches ꝛc.

§. 27.

Im Zorn und Zanck ſchickte ſich ein Meckern und Gekreiſche; im Schrecken eine ungleiche, unterbrochene, entſetzliche, zitternde Schreib-Art; bey der Rache etwas vermeſſenes; bey der Verzweiflung etwas raſendes; bey dem Hochmuth etwas ſchwülſtiges ſehr wol; wenns nur nicht gar zu natürlich heraus käme, und einen Eckel erweckte: aber alles das iſt nichts hohes.

§. 28.

Wer hergegen Andacht, Gedult, Fleiß, Begierde ꝛc. zur mittlern Schreib-Art verweiſen wollte, den mögte mancher wol nur für etwas mittelmäßig-andächtig, ſittſam, gedultig, fleißig und begierig halten. Es kömmt ja mit der höheſten und nachdrücklichſten Gemüths-Bewegung auf und auſſer der Welt, nehmlich mit der Liebe, die Begierde in ſehr vielen Dingen überein, wie mag ihr denn die Mittel-Straſſe angeprieſen werden? Es iſt wahr, nach Beſchaffenheit der begehrten Sache iſt die Begierde auch klein oder groß, hoch oder niedrig, und ſo weiter; allein ſo iſt es faſt mit allen Regungen bewandt.

§. 29.

Der Fleiß kan eines Theils viel erhabnes, andrer Seits etwas geringes zum Zweck haben. Im letzten Fall wäre es gewiſſer maaſſen eine Arbeit im finſtern, (obſcura diligentia) und verdiente nicht einmahl in der Mitte, ſondern gar unten an zu ſtehen. Bey der Gedult iſt zwar nichts hochtrabendes, aber allzeit was edles: und von der Andacht weiß ein ieder, daß ſie dazu dienet, die Seele empor zu ziehen.

§. 30.

Endlich müſten ja die armen Tantz-Lieder, entweder alle, oder doch die meiſten, was bettelhaffties, ſclaviſches, feiges, troſtloſes, niederträchtiges, bäuriſches, dummes und grobes an ſich haben, wenn dieſe Eigenſchafften des niedrigen Styls in ihnen anzutreffen wären. Niedrig und niederträchtig ſind aber ſehr unterſchieden, und wenn wir ja die albernеſten Bauren nicht die ſinnreichen Land-Täntze, Country Dances, davon ausnehmen ſollten, ſo würde dennoch wol niemand in einem lebhafften Menuet die Bettler, in einem freudigen Rigaudon die Scla-

Digitized by Google

Sclaven, in einer heroiſchen Entree die feigen Memmen, in einer luſtigen Gavote die troſtloſen, oder in einer prächtigen Chaconne die niederträchtigen Seelen ſuchen.

§. 31.

Trinck- und Wiegen-Lieder, Galanterie-Stücklein ꝛc. darff man eben nicht immer ohne Unterſchied läppiſch nennen: ſie gefallen offt beſſer, und thun mehr Dienſte, wenn ſie recht natürlich gerathen ſind, als großmächtige Concerte und ſtoltze Ouvertüren. Jene erfordern nicht weniger ihren Meiſter nach ihrer Art, als dieſe. Doch, was ſoll ich ſagen? Unſre Componiſten ſind lauter Könige; oder doch von Königl. Stamme, wie die Schotländiſchen Ackers-Knaben. Um Kleinigkeiten bekümmern ſie ſich nicht.

§. 32.

Daß aber, wie man ſagt, die elendeſten Melodien, wenn ſie wol heraus gebracht werden, ſchön ins Gehör fallen ſollten, iſt der Natur und Wahrheit ungemäß. Mancher Liebhaber bunter Noten und Verbrämungen ſiehet irgend eine ungekünſtelte Melodie für elend an; die es doch nur vor elenden Augen und im Grunde nicht iſt. Ein böſer Baum kan keine gute Früchte tragen, man verpflantze ihn wie man wolle. Die geſchickteſte Bewerckſtelligung thut hiebey nur ſo viel, als ein geſchickter Gärtner, der ein geſundes Gewächs durch fleißige Pflege zwar verbeſſern, wenns aber an ihm ſelbſt untauglich iſt, nimmer zu etwas rechtes bringen kan. Die ſchönſten Melodien zu verderben, dazu wiſſen einige Spieler und Sänger bald Mittel; die elendeſten aber ſchön zu machen, iſt ihnen, und auch aller Welt Künſtlern, unmöglich.

§. 33.

Ich will meine hier angeführte Gedancken über die Schreib-Arten in der Muſic niemand aufdringen, ſondern ſie nur als eine Kunſtübung darlegen; iedem aber ſeine Meinung gerne laſſen; nur habe mir die Freiheit genommen, was ich von der Sache halte, unmaaßgeblich an den Tag zu legen, ohne deshalben den geringſten Streit zu ſuchen, vielweniger fortzuſetzen.

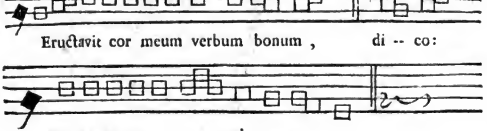
Vom Kirchen-Styl beſonders.

§. 34.

Will nun iemand wiſſen, wie es mit dem **gebundenen**, einſtimmigen und eigentlich ſo genannten Kirchen-Styl, welcher nicht etwa von einer zierlichen Klang-Bindung, ſondern von den damahls gebräuchlichen an einander gefeſſelten ungeheuren Noten-Zeichen den Nahmen hat, beſchaffen ſey, und auf was Art man mit demſelben umgehen müſſe, der darff nur ein Paar Meß-Bücher betrachten, die ſonſt Miſſalia *) genannt werden, worin die Kirchen-Gebräuche, oder Ordnungen, des äuſſerlichen Gottes-Dienſtes ſtehen, und die, nach den Gregorianiſchen erdichteten acht Ton-Arten abgefaſſete Eingänge, Gegen-Geſänge, Epiſtel- und Stuffen-Lieder, ſamt den Beantwortungen des Chors ꝛc. aufſuchen, ſo wird er ſeine Begierde bald ſtillen können.

§. 35.

Ich will doch das leidlichſte und kürtzeſte Exempel, das vieleicht zu finden iſt, denen zu gefallen hieher ſetzen, die kein ſolches Miſſale geſehen, noch fürs erſte durchzublättern Gelegenheit haben. Es könnte wol geſchehen, daß ich dergleichen Muſter mehr, bey einem oder andern Vorfall, einſchaltete; aber von allen kan man es nicht begehren, ob es gleich thunlich wäre, wenn das Werck nicht dadurch gar zu weitläuffig würde.



§. 36.

Der Schlüſſel iſt ein Tenor, und das Zeichen deutet kan, welches auf der zweiten Linie ſtehet,

T

*) Miſſel, livre qui sert à dire la meſſe. *Diction. de Boyer.* Lateiniſch Miſſale, *Dict. de Veneroni.* Dieſes ſetze deswegen hieher, weil weder im Broſſard, noch im Walther das Wort vorkömmt.

Digitized by Google

het, alſo, daß es der doriſche Modus iſt. Dieſes heißt ein Eingangs-Vers oder Introitus. Die Gegen-Geſänge nennet man Antiphonas; die Stuffen-Lieder Gradualia; die Beantwortungen Reſponſoria, worüber man die Auslegung ſowol, als von den damahligen Ligaturen, in den Wörter-Büchern zu Rathe ziehen kan. Bey den Evangeliſchen ſind noch einige Uberbleibſel dieſes Styls vorhanden, als die in hohen Feſt-Tagen gebräuchlichen Præfationes, die Collecten am Sonntage und in den Veſpern, die Abſingung der Einſetzungs-Worte, das Gloria, das Vater-Unſer ꝛc. welche vor dem Altar gehöret werden; bey den Catholiſchen aber trifft man in ihren Stifftern die Menge davon an, abſonderlich die 7 Bet- und Singe-Stunden in den Dom-Stifftern, Horæ canonicæ genannt, die in den muſicaliſchen Wörter-Büchern wol einer kleinen Erklärung bedürfften.

§. 37.

Wegen einiger Verwandtſchafft und Verbindung wurde dieſer gebundene Styl, der, wie geſagt, nur einſtimmig iſt, vor Alters von einigen auch der Capell-Styl benahmet, wenn nehmlich über einen ſolchen einfachen gebundenen Geſang, der feſt und unbeweglich von der Tenor-Stimme oder von einer andern fortgeführet wurde, die andern Capell-Stimmen mit vieler bunten Geſchicklichkeit ihre vermeinte Kunſt beweiſen: denn dabey war man ebenfalls an gewiſſe Schlüſſe, enge Schrancken und geſperrte Intervalle gebunden. z. E. die Abſätze in die Tertz und Qvart muſten ſich ausmuſtern laſſen; die Gräntzen der gebor gten Ton-Arten wurden gewiſſenhafft von den ſelbſtändigen unterſchieden; es durffte ſich in dem Haupt-Geſange kein Sprung in die Sext melden, und was dergleichen Zwang mehr war. Man mag ſolches mit gutem Rechte eine gefeſſelte Setz-Art nennen; wenn gleich noch ſo viel Zierrathen und Künſteleien dabey vermacht wären.

§. 38.

Wir können inzwiſchen heutiges Tages auch Pſalmen und geiſtliche Lieder machen, GOtt damit zu ehren, zu loben und in der Gemeine zu preiſen, Andacht und Erbauung zu erwecken: wie denn das eigentliche Abzeichen aller Kirchen-Muſic und ihre einzige Vollenkommenheit darin beſtehet, daß ſie zur Gottesfurcht auf eine vernünfftige, bedachtſame, einmüthige, edle und ernſthaffte Weiſe anreitze; aber wir richten uns nicht nach dem gebundenen Styl, und wiſſen ſeiner, auch in dem Choral-Geſange, gar wol zu entbehren, indem wir dergleichen geiſtliche Oden nach der meliſmatiſchen Schreib-Art einrichten, welche, Statt der *) gebundenen, bey uns eingeführet iſt.

§. 39.

Wollen wir nun weiter gehen und betrachten, was der **Moteten-Styl** für Eigenſchafften habe, ſo darff man nur **Hammerſchmidts**, und ſeines gleichen, Wercke zur Hand nehmen. Ich will dieſes aber gar nicht ſpöttiſch geſagt, vielweniger damit zu verſtehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel ſchönes, abſonderlich in Anſehung der Vollſtimmigkeit, in mancher Motete von dieſem ehmahls berühmten Mann, vom **Orlando Laſſo** und andern, enthalten, auch kan ich nicht leugnen, daß noch bis itzo vieles daraus zu lernen ſey. Man mag billig von ihnen ſagen: ſie haben Muſicam gelernet und geiſtliche Lieder gedichtet; ſie ſind alle zu ihren Zeiten löblich geweſen, und bey ihrem Leben gerühmt, und haben ehrliche Nahmen hinter ſich gelaſſen.

§. 40.

*) Es iſt kaum glaublich, wie viel Bücher von dieſem ſtylo ligato geſchrieben ſind. Ich will nur dem Alterthum zu Ehren zwey paar Schrifft-Steller beibringen, nehmlich: **Dionyſius von Halicarnaß**, in ſeinen 22 Büchern muſicaliſcher Kunſt-Ubungen; **Angelo Pellaris**, in ſeinem kurtzen Begriff vom feſten Geſange; **Ayguino** in ſeinem erleuchteten Schatz; **Pietro Aron** in ſeinem Lucidario. Der erſte lebte A. 118. nach Chriſti Geburt, und muß von ſeinem berühmtern Nahmens-Verwandten, Landsmann und Vorfahren, dem Geſchicht-Schreiber und Critico, nicht nur durch den Zuſatz des jüngern, ſondern auch damit unterſchieden werden, daß er Aelius, und Vorzugsweiſe der Muſicus hieß. Man kan zugleich anmercken, daß ſein Vaterland, Halicarnaß, in der Gegend lag, wo die ſo ſehr beliebte Ton- und Sing-Art der Dorier herrſchete. Seine Schrifften ſind griechiſch; aber meines Wiſſens noch verſteckt oder verlohren. Es ſollen unter denſelben 36 Bücher von der Muſic-Hiſtorie geweſen ſeyn; und die wären mir die liebſten. Der zweite war ein Franciſcaner und Organiſt zu Treviſo im Venetianiſchen, deſſen Zacharias Trevo, ein Sicilianiſcher Mönch eben deſſelben Ordens, in ſeinem Teſtore oder Noten-Weber p. 79. als ſeines Vorweſers, A. 1705 gedencket. Seine Arbeit und der beeden folgenden ihre iſt Italiäniſch. Alles, was von dem dritten zu ſagen iſt, ſtehet in der erſten Auflage der Organiſten-Probe §. 120. Von dem vierten, ſowol als auch von obigen dreien, beſehe man das offtbelobte Walthersiſche Wörter-Buch. Weil unter hundert Ton-Künſtlern wol kaum 5 ſeyn mögen, die von dieſen Urſchreibern iemahls gehöret haben, ſo wird man mir nicht übel nehmen, daß ich hier einen kleinen Bericht von ihnen und ihrer Benützung im gebundenen und Capell-Styl habe einflieſſen laſſen.

Digitized by Google

§. 40.

Was die Ehre Gottes betrifft, hat Hammerſchmidt darin mehr gethan, als tauſend Operiſten nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er iſt auch, welches das höchſte Stück ſeines unſterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Muſic faſt in allen Dorff-Kirchen (der Lauſitz, des Thüringer, Sachſen-Landes und daherum) bis auf den heutigen Tag erhalten. Dieſer Punct ſoll ihm billig, als ein unverwelckliches Lorber-Blat, in den Krantz ſeines immergrünenden Nachruhms eingeflochten *) werden.

§. 41.

Allein die itzigen Zeiten laſſen dergleichen Schreib-Arten, in ihrem ehmaligen Zuſammenhange, nicht mehr zu. Es litte ſowol der Wort-Verſtand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte, natürliche Führung einer angenehmen Melodie, bey dieſem Moteten-Styl gar zu ſehr. Sonſt läßt er viel buntes, verbrämtes, mit Fugen, Allabreven, Contrapuncten u. ſ. w. durchwirktes künſtliches Weſen zu, dabey iedoch nur wenig Worte zum Grunde geleget werden: ſo daß er auch daher vermuthlich den Nahmen bekommen hat, nehmlich von dem welſchen Motto, ſo ein Wort**) bedeutet; nicht aber, wie Kircher mit ſchlechter Urtheils-Krafft lehret, vom bedecken, motectícus a tegendo, weil er mit lauter Künſten bedeckt iſt. Andrer ungereimter Herleitungen zu geſchweigen.

§. 42.

Daß dem Moteten-Styl aber der canoniſche deswegen unterworffen ſeyn ſollte, weil auch bisweilen Canones in den Moteten vorkommen, ſolches folget gar nicht: in dem ſowol in Kammer- als Theatraliſchen Sachen ebenfalls dergleichen Kunſt-Stücke, ja, mehr als in Kirchen-Stücken angebracht werden, ohne daß ſich ſonſt das geringſte Motettenmäßige dabey meldet.

§. 43.

Obgedachter Scacchi ſagt in dem angeführten Manuſcript: es müſten die Sätze in dieſem Styl mit ſolcher Geſchicklichkeit verfertiget werden, daß ſie weder der Schaubühne, noch der Kammer zu nahe kämen, ſondern gleichſam die Mittel-Straſſe hielten: ingleichen daß man bey den Italiänern ſeiner Zeiten die Moteten-Art in den Oratorien zu gebrauchen pflegte. Unſre heutige Oratorien aber haben keine Spur davon. Die Verwunderung, den Schmertz und andre Gemüths-Bewegungen hat der Moteten-Styl ausdrücken ſollen; und er iſt doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und nothwendigen Deutlichkeit, gewißlich am allerunbequemſten dazu.

§. 44.

Fugen ſind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein gantzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, ſondern iſt eckelhafft: und aus ſolchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen beſtunden die ehmaligen Moteten, ohne Inſtrumente, ohne General-Baß; wiewol man in den jüngern Zeiten nicht nur den General-Baß zugelaſſen, ſondern auch eben dasjenige, was die Stimmen ſingen, durch allerhand Inſtrumente verſtärcket, und mit zu ſpielen für gut erachtet hat. Doch machen hiebey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches ein weſentlicher Umſtand der Moteten iſt.

§. 45.

Nach damahliger Eintheilung des geſammten Kirchen-Styls machten die Miſſen, Moteten und dergleichen Geſänge von 4, 5, 6 bis 8 Stimmen, ohne Orgel, die erſte Gattung deſſelben aus; die zweite beſtund in eben denſelben Stücken mit der Orgel und verſchiedenen abwechſelnden Chören: die dritte lieferte geiſtliche Concerten, und die vierte eine damahls neue Art der lieben Moteten. Schlechter Unterſchied!

§. 46.

Es iſt noch nicht gar lange, da man dieſer letzten Art des Moteten-Styls, wo nehmlich allerhand Inſtrumente zu den Stimmen in gleichen Intervallen und Umſtänden mit arbeiten, faſt den Vorzug vor allen andern in der Kirche hat beilegen wollen: ohne zu bedencken, oder auch zu wiſſen, wie ſehr er ſelbſt in gar alten ***) Zeiten, da es viel ernſthaffter, kürtzer und ungeſchminckter damit zuging, herunter gemacht, ja, für ſo verächtlich und entheiligend

T 2

*) Sind Worte aus Joh. Beerens muſical. Diſcurſen, im 22. Capitel.

**) C'eſt une compoſition fort une Periode fort courte, d'où lui vient ſelon quelques uns le nom de *Motet*, comme ſi ce n'etoit qu'un *mot*. Broſſard.

***) Die wenigſten Verfechter des Alterthums wiſſen gründlich, was das wahre Alterthum ſey: ſie unterſcheiden die Zeiten nicht recht.

gend gehalten worden, daß er ſich kaum durffte blicken laſſen. Wie denn um ihrentwillen die Muſic einmahl durch das tridentiniſche Concilium bald gar aus der Kirche wäre verbannet worden; wenn der ehrliche Prænestin nicht hurtig andre Saiten aufgezogen hätte *).

§. 47.

Stephan Baluzius, der noch nicht 20 Jahr todt iſt, und die Wercke des H. Agobardus, Ertz-Biſchofs zu Lion, welcher Ao. 840 verſtorben, mit gelehrten Anmerckungen heraus gegeben hat, worunter ſich auch eines von dem göttlichen Pſalmen-Singen, de divina Pſalmodia befindet, belehret uns, was dieſer Prälat, bey einer hieher gehörigen, die Verwerffung der Muſic aus den Kirchen betreffenden Stelle, für Gattungen geiſtlicher Geſänge meine, nehmlich **) **ſolche geringe Gedichte und ſchlechte Verſe, wie diejenigen ſind, ſo man heutiges Tages Moteten nennet.** Zu deſſen Beweis führet **Baluzius** aus dem Wilh. **Durand** folgende Worte an: „Es würde ***) ſehr wol gethan ſeyn, wenn die unandächtigen und unordentlichen „Geſänge der Moteten und ihres gleichen ſich in der Kirche nicht hören laſſen dürfften.„

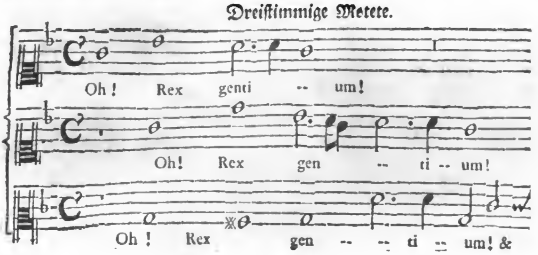
§. 48.

Itzund erſtreckt ſich die Bedeutung des Moteten-Styls faſt auf alle, vorzüglich aber auf lateiniſche Kirchen-Stücke in ungebundener Rede überhaupt: indem wol gantze lange Pſalmen, von Ort zu Ende, nach dieſer Art, mit beſtändigem Fugiren, und allerhand Inſtrumenten durchgearbeitet worden. Es kan auch dieſer Styl gar wol, und muß billig in geiſtlichen Sachen, zum Theil, beibehalten werden; dafern man nur die nach demſelben eingerichteten Sätze kurtz abfaßt, mit andern klüglich unmwechſelt, zu rechter Zeit anbringt und das Ding nicht allzubunt macht: denn wir mögten ſonſt einen neubelebten **Prænestin** nöthig haben.

§. 49.

Wenn wir von den beſondern Gattungen der Melodien weiter unten handeln werden, ſoll ſich ſchon Gelegenheit finden, ein mehrers hierüber, nicht ohne Nutzen, beyzubringen. Denn wir betrachten hier nur die Schreib-Arten der Componiſten überhaupt; an einem andern Orte aber wird man die darnach eingerichtete Stücke ins beſondere anſehen. Indeſſen dürffte manchem heurigen Ton-Beſliſſenen, der vielleicht ſein Tage keine ächte alte Motete erblicket hat, und deren ich viele kenne, mit einem kleinen Beyſpiel hier nicht wenig gedienet ſeyn. Wir wollen ihm ein Kurtzes ausſuchen. Daiſt es!

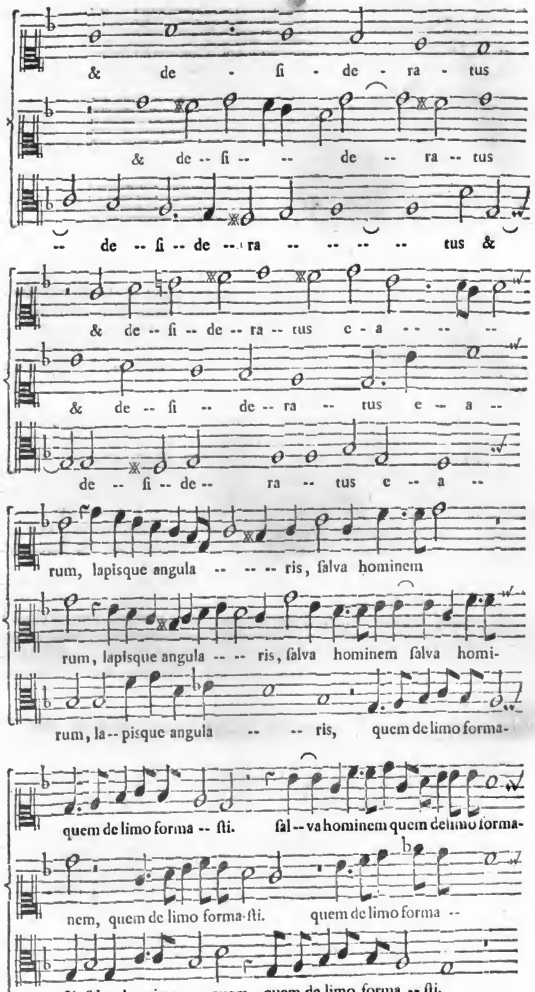
Dreiſtimmige Motete.

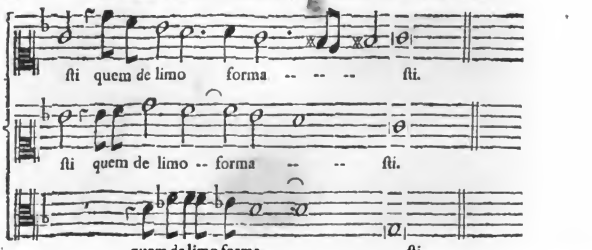


*) S. den Vorbericht zur kleinen General-Baß-Schule p. 23.

**) Levia carmina & faciles verſus, cujusmodi ſunt, quæ Motetа hodie dicimus. *Steph. Baluzius* in *Pſalmod. St. Agobardi.*

***) Videtur valde honeſtum eſſe, quod cantus indevoti & inordinati Motetarum & ſimilium non fierent in Eccleſia. *Guil. Durandus*, *l. II. de modo general. Concilii celebr. cap. 9.* Durand ſtarb 1296.


& de - ſi - de - ra - tus
& de -- ſi -- -- de -- ra -- tus
-- de -- ſi -- de -- ra -- -- -- -- tus &
& de -- ſi -- de -- ra -- tus e - a -- -- --
& de -- ſi -- de -- ra -- tus e - a --
de -- ſi -- de -- ra -- tus e -- a --
rum, lapisque angula -- -- -- ris, ſalva hominem
rum, lapisque angula -- -- ris, ſalva hominem ſalva homi-
rum, la -- pisque angula -- -- ris, quem de limo forma-
quem de limo forma -- ſti. ſal -- va hominem quem de limo forma-
nem, quem de limo forma-ſti. quem de limo forma --
ſti ſalva hominem, quem, quem de limo forma -- ſti.



§. 50.

Ich habe deswegen ein nur dreiſtimmiges Exempel hergeſetzt, damit ein Kunſtverſtändiger, oder ein bloſſer Noten-Kenner ſehe, wie ſchön und harmoniſch die alten, lieben Leute zu Wercke gegangen ſind, auch in ſo wenig Stimmen; welches eben die gröſſeſte Kunſt iſt. Aber Kunſt iſt nicht Natur. Wenn dieſer Styl dahin gedeien könnte, daß er die Leidenſchafften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, ſo wäre ſeines gleichen nicht, und die Halbgelehrten ſollten ſich die Finger bald daran verbrennen. Doch wir müſſen weiter gehen.

§. 51.

Die beiden angeführten Gattungen der klingenden Schreib-Art haben nun nirgend anders Platz, als in der Kirche, oder an ſolchem Orte, da man GOtt mit Sang und Klang dienen will: es ſey auch wo es wolle. Die folgende dritte Art aber, nehmlich der **Madrigal-Styl**, gehöret ſowol dort, als auf der Schaubühne, und in Sälen oder Zimmern zu Hauſe. Ja, er will zu dieſen Zeiten faſt alles in allem ſeyn. Oratorien, ſogenannte Paßiones, Selbſt-Geſpräche, Unterredungen, Cavaten, Morgen- und Abend-Muſiken, (aubades & ſerenades) Cantaten, Arien, und inſonderheit die Recitativen (welche im Grunde das eigentliche madrigaliſche Weſen an ſich haben) alles hat dieſer Styl unter ſeiner Gewalt. Ja, die Opern ſelbſt ſind lauter hiſtoriſche Madrigale.

§. 52.

Wir dürffen alſo ſeinentwegen das ſpäte Alterthum nicht viel bemühen: denn die ſogenannten Madrigalen, als ein gewiſſes Reim-Gebände ſind, was die dazu gehörige Muſic betrifft, eben ſo grau noch nicht; indem **Donius** *) ihre Erfindung ums Jahr 1400 ſetzet, dem ich es auch gerne zuglaube. Und obzwar die wenigſten poetiſchen Einrichtungen dieſer Art zur heutigen Setz-Kunſt geſchickt ſind, werden ſie doch bisweilen viel zur Anmuth eines Singe-Stückes beitragen, wenn ſie nicht offt, noch allein, ſondern in ſtärckerer Geſellſchafft andrer Reim-Gebände vorkommen.

§. 53.

Die Sing-Spiele, ſagt **Morhoff** **) mit groſſem Recht, ſind faſt durgehends Madrigalen, und werden von den Componiſten mit dem Recitativ ausgedrückt. Die Italieniſche Schauſpiele, ſchreibt **Walther**, ſind faſt durchgehends Madrigale. Beide Ausſprüche ſind wahr; nur dem letztern muß man hinzufügen, daß nicht allein die Welſchen, ſondern alle andre Singſpiele eben ſo beſchaffen ſind. Und dem erſten iſt der Beifall bloß darin zu verſagen, daß er unter dem Recitativ damahls noch unmöglich einen Unterſchied hat machen können: Denn er wurde zu ſeiner Zeit tactmäßig, wie itzo unſer Arioſo, oder Obligato, geſungen, und ſchickte ſich daher auch faſt beſſer zu einem förmlichen Madrigal; abſonderlich in der Kirche. Es bleiben noch die Frantzoſen, ſo viel ich weiß, in ihrem Recitativ, bey einer abgemeſſenen Zeit; welche hergegen bey den Italienern, und denen, die ihnen folgen, längſt abgeſchaffet iſt, auſſer was in geiſtlichen Accompagnemens billig Statt hat.

§. 54.

Was ſonſt den Urſprung des Wortes oder Nahmens, **Madrigal**, ***) betrifft, worüber ſich

*) Trattato delle Melodie p. 97.
**) Im dritten Theil von der teutſchen Poeterey, cap. 12. p. 586.
***) Bey dem Donio wird es matrialis & ſoliasma genannt; *de Præſtant. Veter. Muſ. p. 56.*

ſich viele den Kopff vergeblich zerbrochen haben, deren Einfälle gröſſeſten Theils in der zweiten Eröffnung des Orcheſters angeführet worden; ſo iſt mir, ſeit der Zeit, eine beſſere Deutung aufgeſtoſſen, die ich mitzutheilen nicht unthun kan. Die Madrigale, heißt es, *) wurden anfänglich von den welſchen Land-Dichtern, nach ihrer etwas weichen Ausſprache, **Madrials** genannt, weil man ſie nehmlich zu **material**-Sachen, d. i. zu täglichen und allgemeinen Vorfällen, zu geringen und groben **Materien** faſt immer gebrauchte. Und ſolches, ſagt der genannte Verfaſſer, **Doni**, iſt die wahre Herleitung des Wortes; alle andre ſind nur bey den Haaren herbey gezogen.

§. 55.

Von den Beſchreibungen aber der Madrigale gefällt mir noch keine beſſer, als **Caſpar Ziegl**ers ſeine **), die ſo lautet: **Ein Madrigal iſt bey den Welſchen ein kurtzes Gedicht, darin ſie, ohne einige, gewiſſe Reim-Maaſſe, etwas ſcharffſinnig faſſen, und gemeiniglich dem Leſer ferner nachzudencken geben.** Es hat, wo nicht mehr, 11 bis 15 auch wohl weniger Zeilen, die bald kurtz bald lang gerathen, allemahl uneben ſind, damit eine derſelben keinen Reim bekomme, und der Vortrag mehr einer ungebundenen Rede, als einem Gedichte ähnlich ſehe. Die erſten Erfinder derſelben Schreib-Art ſind geweſen: Anſelmo da Parma, Marchetto Padoano, Prosdocimo Beldimandi, Fiſico da Caſerta, und dergleichen; obgleich Gioſquino, Montone, Gombert und andre ſie erſt lange hernach zur Vollkommenheit gebracht haben, wobey den Welſchen, als Zarlino, Marentio, Gio. Luigi Preneſtino, Pomponio Nenna, Tommaſo Pecci und dem Fürſten von **Venoſa**, der ſeine Madrigalien von fünf Stimmen 1690 herausgegeben, ihr Ruhm allerdings gebühret. ***)

§. 56.

Solche Madrigale wurden mit vielen Singe Stimmen concertirend geſetzt: und wenn man heutiges Tages dergleichen hundertjährige Arbeit anſiehet, kömmt ſie uns gantz ſeltſam vor: denn ſie reimen ſich gar nicht zum itzigen Geſchmack. Weil nun in den damahligen Welſchen Oratorien kein Madrigal-Stÿl gebraucht worden, ſo müſſen auch dieſe eine gantz andre Beſchaffenheit gehabt haben, als unſre heutige Oratorien, darin ſich die beſagte Schreib-Art beſtändig meldet, obgleich nicht nach der alten Weiſe, vielweniger in der rechten poetiſchen Form eines Madrigals; maaſſen dieſe Art der Reim-Gebände bey itziger muſicaliſchen Schreib-Art und Setz-Kunſt gar ſelten mit Manier angebracht werden kan. Eines Theils laſſen ſich die Recitative nicht allemahl in die poetiſche Schrancken eines Madrigals ſperren; und andern Theils würde ein förmliches Madrigal viel zu lang an Worten fallen, wenn man eine gewöhnliche Aria daraus machen wollte: andrer Umſtände zu geſchweigen; die ſich doch heben laſſen.

§. 57.

Ein Componiſt, der einen guten muſicaliſchen Dichter bey der Hand hat, oder ſelber ein Poet iſt, kan indeſſen ſchon ein förmliches Madrigal in einer gantzen Cavata dann und wann anbringen; doch muß dabey allemahl mehr redendes und flieſſendes, als gedehntes, hochtrabendes oder durchbrochenes; mehr nachdrückliches und deutliches, als gezwungenes und verblümtes; mehr natürliches und zärtliches, als gekünſteltes und geſchmücktes vernommen werden. Es kan ein ſolches Madrigal gar wol von einer Stimme geſungen, und mit verſchiedenen Inſtrumenten, theils im Einklange, theils als eine beſcheidentliche, vollſtimmige, doch ſanffte Begleitung, durch und durch, ohne ſonderbare Wiederholungen verſehen werden, ſo wird es keine ſchlimme Wirckung thun, wie ich ſelbſt deſſen einige Proben habe.

§. 58.

Es läßt ſich natürlicher Weiſe in dieſer Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Pauſirens machen, aus zweyerley Urſachen: erſtlich weil die Worte eines Madrigals insgemein an ſich ſelbſt ſchon eine ziemliche Länge aufweiſen, welche durch vieles Einhalten, Wiederholen und Abſetzen endlich eckelhafft werden müſte; zum andern, weil ein ſolches Gedicht von Rechts wegen den völligen Verſtand und das nachdenckliche Weſen nicht eher, als am Ende aufzuweiſen hat, und ſich der Zuhörer nur auf den Schluß des Vortrages ſpitzet.

*) Madrigali poco leggiadramente furono prima da' Provenzali chiamati *Madrials*: perche in coſa materiali, ciò è humili e vili communemente s' uſavano. La quale è la loro vera etimologia, e non altre ſtiracchiate che recano alcuni. *Doni*, delle Melodie, p. 113.

**) In ſeiner abſonderlichen Diſſertation von Madrigalen p. 2.

***) v. Compendio del Trattato delle Melodie di *Doni*, p. 97.

Digitized by Google

§. 59.

Wolgedachter **Hammerſchmidt** hat, beynahe vor hundert Jahren, geiſtliche Madrigale mit 4 bis 6 Singe-Stimmen drucken laſſen, unter der Aufſchrifft **muſicaliſcher Andachten**: die theils gar keine Verſe, ſondern bloſſe Sprüche Heil. Schrifft und kurtze Stoß-Gebetlein, theils auch kleine Sätze aus bekannten Kirchen-Liedern enthalten; aber nirgend ein Madrigal, in poetiſcher Geſtalt, darlegen. Die bibliſchen Sprüche ſchicken ſich ſonſt nicht übel in der Setz-Kunſt zu dieſem Styl, wegen der Ungleichheit ihrer Abſchnitte und verſchiedenen Sylben-Maaſſe; doch können ſie darum noch lange keine Madrigale heiſſen. Man ſiehet alſo, daß unſre liebe Vorfahren eine iede kurtze, concertirende Zuſammenſtimmung für ein Madrigal gehalten, aber daran Unrecht gethan haben: weil weder das Reim-Gebände, noch das nachdenckliche oder ſcharffſinnige, am wenigſten aber die Eigenſchafft der dazu dienlichen Materien von ihnen beobachtet worden: indem ſie ſo gar Gebete und Vorbitten daraus gemacht.

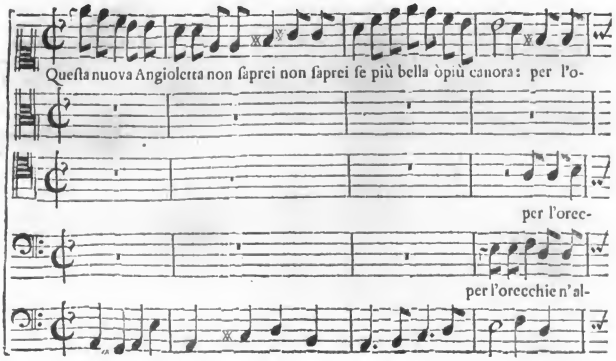
§. 60.

Ob nun gleich die Welſchen, als Urheber dieſes Styls, weit beſſer damit umgegangen ſind, ſo finde ich doch nicht, daß bey einem Madrigal voriger Zeiten Inſtrumente, auſſer der Orgel oder dem Clavier, gebraucht worden; da doch ſolches bey den Moteten zur Verſtärckung geſchehen, wie oben erinnert worden. Allein die Madrigale haben hergegen alle ihren eignen General-Baß, der immer vom Anfange bis zum Ende durchgehet, unangeſehen der Singe-Baß offt pauſiret, von dem er ſich alſo hiemit unterſcheidet. In Moteten thut man ſolches nicht.

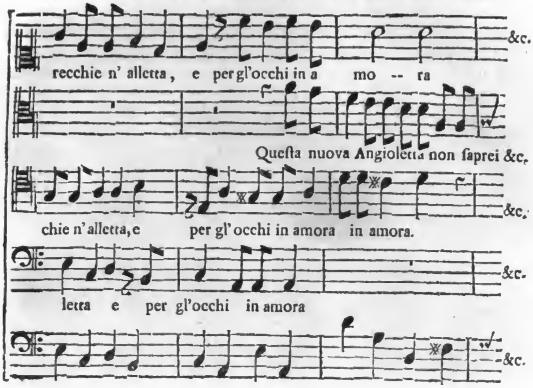
§. 61.

Scacchi, in deſſen Cribro *) ein Paar feine Madrigale, nach damahliger Art, der Länge nach ſtehen, und vier Bogen ausmachen, nennet dieſen Styl einen **neuern** (recentiorem) und unterſcheidet ihn vornehmlich von der Motetiſchen Schreib-Art auch dadurch, daß, in den Madrigalen, die Worte Herren und keine Knechte ſind, d. i. man müſſe darin mehr auf den Inhalt des Wort-Verſtandes, und der Affecten, als auf das künſtliche Klang-Gewebe der Noten ſehen; welches bey dem Moteten-Styl juſt umgekehret war, und ſchon eine artige Anmerckung iſt, die uns zugleich Urſache zu glauben gibt, daß die Madrigale und der General-Baß ein Paar Erfindungen ſeyn mögen, die ungefehr zu einer Zeit ihre Vollkommenheit erhalten haben. Eine kleine Probe kan nicht ſchaden.

Madrigale a 4. del Scacchi.



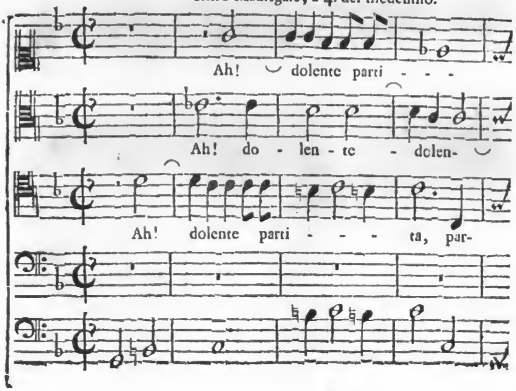
*) Cribr. Muſic. ad Triticum Siferticum, Venet. 1643. 2 pag. 169. ad 184.

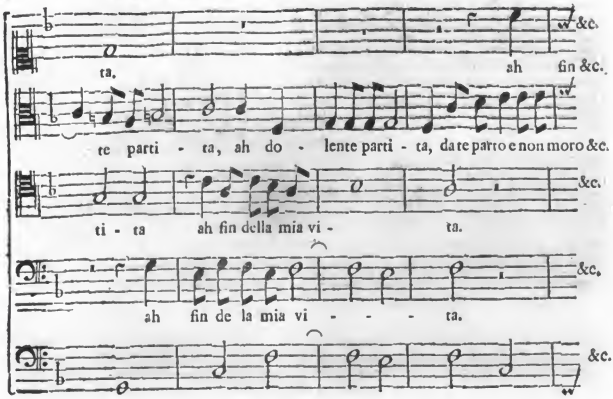


§. 62.

Da nun dieſes Exempel ſchon etwas aufgewecktes und gleichſam tändelndes weiſet, wiewol der Verfaſſer meldet, er habe darin die bey ſeinen Lands-Leuten Beifall findende gar zu groſſe Munterkeit mit Fleiß vermieden, weil ihm wol bekannt, daß nicht iedermann fähig, von dergleichen allzufriſchen und hurtigen Geſängen ein beſcheidenes Urtheil zu fällen; ſo wollen wir doch auch, Unterſchieds halber, uns die Erlaubniß ausbitten, ein kleines Fleckgen von einem viel ernſthafftern ja recht traurigem Muſter dieſer Schreib-Art alhier einzuſchalten, und darauf fürs erſte von ihr Abſchied zu nehmen. Das vorige zielet auf eine ſchöne und kunſtreiche Sängerin, die ohne Mühe, ohne Fackel, ohne Pfeile, die Hertzen liſtiglich mit den Augen, ſo wie die Ohren mit der Stimme zu gewinnen weiß. Das folgende hergegen enthält eine bittere Klage über die Trennung von dem Geliebten, und das ſcharffſinnige iſt die Vorſtellung eines unſterblichen Todes.

Altro Madrigale, a 4. del medeſimo.





§. 63.

Die vierte Schreib-Art, ſo zum Kirchen-Styl gehöret, beziehet ſich auf die Inſtrumente, und wird ſtylus ſymphoniacus genannt. Weil nun die **Inſtrumental-Muſic** nichtes anders iſt, als eine **Ton-Sprache** oder **Klang-Rede**, ſo muß ſie ihre eigentliche Abſicht allemahl auf eine gewiſſe Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen, die geſchickte Abtheilung der Sätze, die gemeſſene Fortſchreitung u. d. g. wol in Acht genommen werden müſſen.

§. 64.

Gleichwie nun ein iedes Inſtrument ſeine eigene Natur hat, ſo theilet ſich dieſer Styl faſt in eben ſo viele Neben-Arten, als es Werckzeuge gibt. Auf Violinen, z. E. ſetzet man gantz anders, als auf Flöten; auf Lauten nicht ſo, wie auf Trompeten ꝛc. wozu ſchon eine groſſe Einſicht, Handanlegung und Erfahrung gehöret. Und obgleich bey Inſtrumenten mehr Freiheit zu ſeyn ſcheinet, als bey Sing-Stimmen; ſo iſt doch ſolche einem unwiſſenden Setzer mehr ſchädlich als nützlich, und gibt demjenigen, der ſeinen wilden Einfällen den Zügel läßt, nur deſto gröſſern Anlaß zu allerhand Mißgeburten und unförmlichem Geklängel, falls er nicht vorher durchs Singen gefaßt hat, worin das wolgeſtalte und förmliche Weſen der Melodie beſtehet.

§. 65.

Alles Spielen iſt nur eine Nachahmung und Geleite des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Inſtrumente was ſetzet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Sing-Stimmen componirt: dieweil man bey dem Singen die deutlichſten Worte zum Beiſtande hat; woran es hergegen bey Inſtrumenten allemahl fehlet.

§. 66.

In ſo weit nun der Inſtrument-Styl mit in die Kirche gehöret (ob er wol, gleich dem vorhergehenden Madrigal-Styl, ſich der Schaubühne und Kammer auch reichlich mittheilet) in ſo weit erfordert er, bey den in geiſtlichen Stücken gebräuchlichen Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor-Zwiſchen und Nach-Spielen, ſeine beſondere Feſtigkeit, und ein im Gange wolgegründetes, ernſthaffties Weſen; damit es nicht nach einer losbändigen Ouvertür ſchmecke: denn in göttlichen Materien muß dieſe Schreib-Art ehrbar, wolbedeckt und kräfftig; nicht ſcherzend, nackt und ohnmächtig ſeyn, maaſſen ſie eben deswegen bis dieſen Tag aus des Pabſtes Capelle ver-

verwieſen worden, woſelbſt keine andre, als die zur Verſtärckung der Grund-Stimmen höchſtnöthige Orgel und Baß-Inſtrument zu gebrauchen erlaubet ſind.

§. 67.

Jedoch darff man deswegen nicht aller Lebhafftigkeit, ohne Unterſchied, bey dem Gottes-Dienſt entſagen, da zumahl die vorhabende Setz-Art offt von Natur mehr freudiges und munteres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nehmlich die Vorwürffe und Umſtände Anlaß dazu geben. Ja, der Inſtrument-Styl dienet vornehmlich dazu, daß er eben dasjenige über ſich nehmen und heraus bringen ſoll, was den Sing-Stimmen nicht allemahl anſtändig iſt, oder bequem fällt. Faul, ſchläfrig, lahm, iſt nicht ernſthafft, prächtig oder erhaben und majeſtätiſch. Freude verwirfft keinen Ernſt; ſonſt müſte alle Luſt im Schertz beſtehen. Ein aufgeräumtes Gemüth reimet ſich am ſchönſten zur Andacht; wo dieſe nicht im Schlummer oder gar im Traum verrichtet werden ſoll. Nur muß die nöthige Beſcheidenheit und Mäßigung bey dem freudigen Klange der Clarinen, Poſaunen, Geigen, Flöten ꝛc. niemahls aus den Augen geſetzet werden, noch der bekannte Befehl den geringſten Abbruch leiden, da es heißt: **Sey frölich; doch in Gottes Furcht.**

§. 68.

Wer den Canoniſchen Styl unter ſeinen Moteten und andern Sachen aus der Schule, als aus ſeinem wahren Element, mit in die Kirche bringen will, der gehe behutſam und ſelten damit um; brauche ihn mehr auf Inſtrumente in Sonaten oder ſonſt, als in Singe-Stimmen; ſuche, letztern Falls, ſolche Stellen und Worte dazu aus, wobey der Verſtand ſein Recht nicht verlieret, und verfahre, im Wiederſchlage oder nachahmenden Satze, lieber mit der Quint oder Quart, als mit dem Einklange und der Octave: alsdenn wird dieſe, ſonſt leicht ermüdende, periodiſche Leyer einer ungebundenen Fuge ähnlicher ſehen, und mehr Beifall erwecken. Wiewol man auch die Canones auf gewiſſe Art verwechſeln und verſetzen kan, da ſie eine gute Würckung thun, wenn ſie gleich den Einklang oder die Octave zum Wiederſchlage brauchen: wovon an ſeinem Orte ein mehres. Sie gehören inzwiſchen, eben wie die beiden kurtz-vorher beſchriebenen Style, ſowol zur Kammer, als zur Schaubühne, ob ſie wol auf dieſer am wenigſten gelten, und doch in drey oder vierſtimmigen Sätzen, abſonderlich wenns lauter Discante oder Tenöre ſind, recht gut ausfallen: wovon wir vormahls in den Opern, und unter andern im **Narciſſus**, artige Exempel gehabt haben.

§. 69.

Bey Einführung der Kirchen-Geſänge in die geiſtlichen Stücke oder Oratorien, deren etliche, *) in ihrer gewöhnlichen und iedermann bekannten Choral-Melodie, von ſelbſten ſehr gute canoniſche Gänge an die Hand geben, ſind ſolche keines weges aus der Acht zu laſſen, ſondern auf Orgeln oder auf dem Chor klüglich anzubringen. Wie man aber in dieſem canoniſchen Styl feine, nützliche Ubungen **) anſtellen könne, und welche Vortheile dabey zu gebrauchen ſind, ſolches wird weiter unten umſtändlicher gezeiget werden. Und das wären denn die Erklärungen der fünf beſondern Schreib- und Setz-Arten, die zum allgemeinen Kirchen-Styl gehören. Nun

Vom Theatraliſchen Styl beſonders.

§. 70.

Der theatraliſche Styl, ob er gleich unſern Vorfahren nur einfach vorgekommen, hat doch zum wenigſten eben ſo viele Gattungen unter ſich, als der Kirchen-Styl, ja, wol mehr. Denn, zu geſchweigen, was wir oben ſchon von der weitreichenden Herrſchafft des Madrigal-Styls bei-

*) z. E. Ach GOtt und HErr ꝛc. GOtt des Himmels und ꝛc. Hertzlich thut mich verlangen u. d. gleichen.

**) S. Orch. II. p. 133-138, vor allen aber den erſten Band der muſical. Critic, p. 235. bis zu Ende: ingleichen Giov. Mar. *Artuſi*, dell'arte del Contrapunto, in Venet. 1589. fol. wo ein groſſes Weſen vom Canone gemacht wird. Die Documenti Armonici del Angelo *Berardi* können auch hierunter dienen.

Digitized by Google

gebracht haben, läßt die Schaubühne noch fünf andre Schreib-Arten zu, bey denen die eigentliche **Dramatiſche** billig obenan ſtehet: deren Abzeichen iſt, daß ſie ſo ſingen lehre, als ob man nur rede; und wiederum ſo zu reden wiſſe, als ob man ſinge *).

§. 71.

Drama iſt ein Griechiſches Wort, und bedeutet auf Teutſch ein Gedicht, oder eine ſolche Vorſtellung, darin gewiſſe Perſonen und Verrichtungen, obgleich erdichteter Weiſe, recht nach dem Leben aufgeführet werden. Daher denn die Welſchen ihre Opern nur Drame oder Melodrame, auch wol Drame per muſica nennen. Kurtz, es iſt diejenige Schreib-Art, die in Sing-Spielen gebraucht wird, welche heutiges Tages mehr als zu bekannt, von den wenigſten aber recht begriffen wird.

§. 72.

Denn eben dieſer Styl erfordert mehr Geſchicklichkeit im Setzen, als ſich der meiſte Hauffe einbildet, indem nicht nur ſein Recitativ, ſondern auch ſeine Arien, Chöre und übrigen Theile das natürlichſte Weſen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgeſuchtes haben wollen: ſie müſſen allerdings von denjenigen Recitativen und Arien, die ſich im gewöhnlichen Kammer-Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Muſiken befinden, auch von den geiſtlichen Madrigalen und Dialogis dadurch unterſchieden werden, daß alles im Dramatiſchen viel leichter, ſingbarer, freier, ungebundener, und durchgehends ſo beſchaffen ſey, als ob es ohne ſtudiren oder auswendig-lernen, gleichſam aus dem Stegreiff hervorkäme: welches eine Anmerckung iſt, die, nebſt vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Opernmachern, abſonderlich Teutſchen, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geſchätzet, auch vielleicht von den meiſten überall niemahls erkannt worden iſt; da ſie doch auf das vornehmſte Weſen des Dramatiſchen Styls gehet, zur lebhafften Ausdrückung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig iſt, und den Stellungen oder Geberden der Schauſpieler, die der Componiſt hiebey beſtändig vor Augen haben muß, ungemein zu Hülffe kömmt. Alles dieſes hat man in dem übrigen madrigaliſchen Weſen gar nicht nöthig zu beobachten. So viel hievon.

§. 73.

Der **Inſtrument-Styl**, in ſo fern er der Schau- und Singbühne ſehr ſtarck dienet, iſt hier wiederum, in Anſehung der Vorwürffe und Umſtände, gantz andrer Natur, als in Kirchen-Muſiken. Man darff nur, ſolchen Unterſchied recht augenſcheinlich zu erkennen, eine kräfftige und tonreiche Kirchen-Sonate von **Rosenmüller**, mit einer hüpfenden und leicht-bekleideten Opern-Intrada von **Kaiſer** zuſammen halten. Der erſte ſetzte ſelten weniger, als zwölff reine und beſondere Stimmen, z. E. vier bis fünf Poſaunen **), eben ſo viel hohe und tiefere Geigen, ein Paar Cornetten oder Oboen ſamt zugehörigen Bäſſen; der andre nahm ſelten (in Opern-Sachen) mehr, als vier, und arbeitete mit denſelben häuffig in Octaven und Einklängen, daß die meiſte Zeit nur zwo oder drey, offt aber nur eine Stimme, doch auf vielerley Inſtrumenten, hervorgebracht wird. Er that daran recht und wol; jener auch: denn in ihrer Art ſind ſie beide vortrefflich. Es iſt nur um den Unterſchied des Styls zu zeigen, daß wir von ieder Sorte ein Paar Proben herſetzen wollen. Sie kommen mir vor, eines Theils, als friſche, blaue Elb-Lächſe, und andern Theils, als im Rauch vergüldete **Flack-Heringe** aus der Oſt-See: dieſe kitzeln die Zunge, und ihr derbes Weſen erwecket Luſt zum Trunck; jene hergegen ſind anſehnlich, und voller milden, ſafftigen Fleiſches; obgleich nicht ſo reitzend.

§. 74.

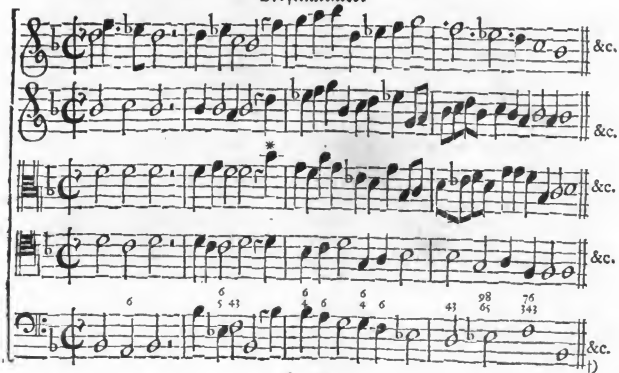
Den Inſtrument-Styl in Kirchen und Opern deſto beſſer zu unterſcheiden, folget hier der An-

*) Ut cantus colloquendo, & colloquia canendo perficiantur, *Scacch. in MS. ſupra cit.* Iſt ſehr wol geſagt.

**) Ich kan mich nicht ſatt wundern, warum man dieſe prächtig-klingende Inſtrumente itzo nicht mehr braucht.

Digitized by Google

Anfang einer geiſtlichen Sonate von
Roſenmüller.

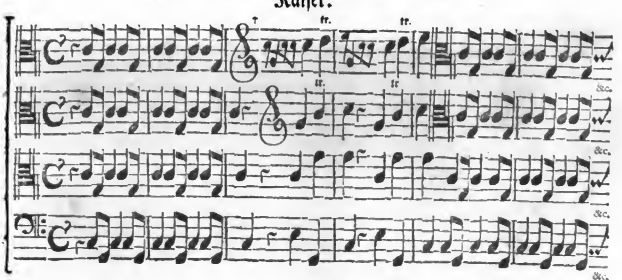


§. 75.

Ich kan mich nicht entbrechen, bey dieſem reinen, fünffſtimmigen Satze die ſchöne Sing-Art in ieder beſondern Stimme zu bewundern. Die Ober-Partie könnte ſchwerlich beſſer einhergehen, wenn ſie auch als ein Solo da ſtünde. Die zwote hat abſonderlich in den letzten Tacten ſo viel artiges und modernes, als wenn ſie dieſen Tag erſt verfertiget, und ohne die geringſte Abſicht auf die übrigen vier zu Papier gebracht worden; da ſie doch über funfzig Jahr alt iſt. Nichts aber kan eine angenehmere und beweglichere Melodie führen, als hier der Alt thut, und zwar von derjenigen Note an zu rechnen, über welcher das Sternlein ſtehet. Was endlich den Tenor und Baß betrifft, ſo zeiget ihre freundliche Gegenbewegung die gröſſeſte Beſcheidenheit an, ſo man verlangen mag, ohne Zwang, Verbrämung und Künſteley gantz natürlich, gar nicht höltzern. Hier mögte man zu manchem ſagen: Gehe hin, und thue desgleichen.

§. 76.

Anfangs-Noten einer Opern-Intrade von
Kaiſer.



§. 77.

†) Der Raum hat nicht zulaſſen wollen, etwas vollſtimmigers herzuſetzen: es fehlet ſonſt nicht daran; aber wir können hier ſo viele Syſtemata nicht auf eine Columne bringen, als zu zwölff oder mehr Stimmen erfordert werden.

Digitized by Google

§. 77.

Man ſiehet wol, daß der Verfaſſer hier, ohne Zuthun der weſentlichen Trompeten und Paucken, mit den andern Inſtrumenten eine ſehr lebhaffte Nachahmung ſolcher kriegeriſchen Inſtrumente hat vorbringen wollen, und daß er es ſehr löblich bewerckſtelliget hat. An dem Orte, †), wo die Vierſtimmigkeit eintritt, iſt auch alles, was man wünſchen kan. In dem, was die Melodie betrifft, herrſchet die Ober-Partie, und die andern richten ſich nach ihr, als in einer Monarchie. Es iſt alles munter, anlockend, und fällt vernehmlich ins Gehör. So viel von dieſem handgreifflichen Unterſchiede des Inſtrument-Styls.

§. 78.

Es kan ſeyn, daß auch in theatraliſchen Sachen manches Vorſpiel mit Inſtrumenten aufſtößt, daß ernſthafft genug ausſieht und klinget; wie denn **Lully** in dem Inſtrument-Styl ſeiner Opern überaus fleißig und ſtarck geweſen iſt: Allein es wird doch nicht den **Reichthum** haben, noch diejenige innerliche Wichtigkeit beſitzen, die demſelben Styl in der Kirche eigen ſind. Wiederum kan es auch gar wol geſchehen, daß in geiſtlichen Dingen manche Symphonie vorkömt, die einen ſehr frölichen Muth gibt, nachdem es die Worte und Umſtände mit ſich bringen, dazu man vorſpielen läßt, als z. E. Singet frölich GOtt u. d. gl.; allein es muß doch nicht die Ausgelaſſenheit und das wilde Weſen haben, die man dem Schauplatz zu gute hält.

§. 79.

Man bedarff auch dergleichen Gründlichkeit bey den theatraliſchen Sätzen eben nicht; ja, es läufft, ſo zu reden, einiger maaſſen wieder die Eigenſchafft und Abſicht der Schauſpiele, deren Abzeichen doch iederzeit etwas ſpielendes und erdichtetes bleibet, welches keinen groſſen, ernſtlichen Eindruck; ſondern nur eine nützliche und dabey mehr ergötzende, vorübergehende, als lange einnehmende Vorſtellung zu Wege bringen ſoll: damit zwar die Gemüther, durch Anfüllung der Augen und Ohren, gerühret und beweget, doch nicht im Ernſte gantz aus ihrem Sitze gebracht, und allerhand offt wiedrigen Leidenſchafften aufgeopffert werden. Die Empfindungen, ſo die Schaubühne ertheilet, ſind bisweilen nicht unangenehm; aber ſie währen nur einen Augenblick, und können keinen beſtändigen Eindruck verurſachen: weil ein ieder weiß, daß die Sache erdichtet iſt. Hiebey kan ein Auſſenſchein, oder etwas glänzendes und funckelndes, obs gleich kein Gold iſt, mehr ausrichten, als etwas dichtes, feſtes und ein mühſames Weſen.

§. 80.

Die hohe Tantz-Kunſt auf Schaubühnen hat, in den dazu geſchickten Melodien und Sätzen ihren gantz eignen Styl, nehmlich den **hyporchematiſchen**, der die Chaconnen, Paſſagaglien, Entreen und andre groſſe Täntze liefert, welche ſehr offt nicht nur geſpielet und getantzet, ſondern auch in gewiſſe Verſe gebracht und mit vielen angenehmen Abwechſelungen zugleich geſungen werden *). In Erkenntniß dieſer Schreib-Art thun einige ausgeſuchte Frantzöſiſche Sachen mehr Dienſte, als alle Welſche: denn Franckreich iſt und bleibet doch die rechte Tantz-Schule und deſſen, ſo dazu gehöret.

§. 81.

Geſchickte Täntzer, die der Schaubühne nützen wollen, müſſen dieſen Styl aus dem Grunde kennen, eben ſowol, als ein theatraliſcher Componiſt. Bey den gröſſeſten Höfen in Europa iſt der Beweis und die Bekräfftigung meiner Gedancken darin anzutreffen, daß die Opern- und andre ſtarcke Ballette allemahl gerne durch einen beſondern, in ſothanem Styl vor andern wolerfahrnen Meiſter verfertiget werden: ich meine nicht die Schritte und Wendungen; ſondern bloß die Melodien. **Lully** war in allen Sälen gerecht, und ſchrieb nicht nur den Täntzern, ſondern allen andern Perſonen auf dem Schau-Platz tüchtige Geſetze vor.

§. 82.

Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer. Denn wenn z. E. **Conti** die Muſic zur Oper, **Cröſus**, macht; ſo muß ein andrer, nehmlich **Matteis**, die Melodien zu den Täntzen verfertigen. Jener war Kaiſerl. Kammer-Compoſiteur; Dieſer aber Director der Kaiſerl. Inſtrumental-Muſic. Wir haben nicht alle einerley Gaben. **Sirita**, ein alſo genanntes ſchönes Singſpiel, wurde vor einigen Jahren zu Wien aufgeführet, und zwar noch vor dem **Cröſus**.

Ans-

*) Hyporchema eſt Melos quod canitur ac ſaltatur, *Canzone a Ballo*, *Ballata*. Don. de Præſt. Vet. Muſ. p. 253. Sing-Täntze nennet ſie Er. Franciſci, in der Vor-Unterredung ſeines Luſti-Kreiſes p. 209.

Anton Caldara, der Kaiſerl. Vice-Capellmeiſter, ſetzte es in die Muſic; aber zu den Tänzen muſte obgedachter Matteis gleichfalls die Melodien hergeben.

§. 83.

Daraus ſiehet man, daß wir eben den Herren Tanzmeiſtern in dieſem Stück nicht alles aufbürden und den Kopff aus der Schlinge ziehen müſſen; vielweniger ſtehet zu behaupten, daß ſonſt keiner, als ein Tanz-Meiſter, den hyporchematiſchen Styl recht zu führen wiſſe: angeſehen es gar ein nothwendiges Ding bey einem Opern-Componiſten iſt, daß er ſich auf alle hohe Tanz-Arten wol verſtehe und die dazu beqveme Weiſen erſinnen könne; ob er gleich ſelber nicht tantzet.

§. 84.

Mancher erhält mit ſolchen geringſcheinenden (nicht ſeynden) Sachen bisweilen einen groſſen Nahmen, abſonderlich an Höfen, wo offt eine Sing-Spiel- und Tantz-Chacovine; dabey auch vornehme Standes-Perſonen mit machen können, mehr ausrichtet, als Centnermäßige Contrapuncte: und nur ſind Leute bekannt, die ſich mit irgend einer Entrée groteſque, d. i. mit einem poßierlichen theatraliſchen Tantz, beſſer in Gnaden geſetzet haben, als ein andrer mit einem gantzen Folianten voller Fugen; die doch im Grunde weit ſchätzbarer waren.

§. 85.

Nun ſollten wir doch auch wol ſagen, worin denn eigentlich dieſe hyporchematiſche Schreib-Art beſtehe. Ob bey den alten griechiſchen Schauſpielern in ſolchen hohen Tänzen allerhand menſchliche Begebenheiten ausgedruckt worden, das läſſt man dahin geſtellet ſeyn, und gehöret zur Geberden-Kunſt, zur Chironomie, welche zwar auch bey den Lateinern ſaltatio hieß, aber gantz was anders war, als hyporchema. Und wo dieſes Wort das Reihen-Lied der alten Griechen, darnach ſie um den Altar tantzten, bedeutet hat; ſo iſt es demſelben nur in Anſehung des erhöheten Ortes beigeleget worden: denn ſonſt gehören die Reihen-Tänze zum choraiſchen Styl.

§. 86.

Dasjenige nun was die hyporchematiſche Schreib-Art von allen andern, als Kennzeichen, abſondert, iſt: Eine mehr als gemeine Einförmigkeit in den ziemlich-ſtarcken Gliedern der Melodie; eine genaue Abtheilung der Zeitmaaſſe; ein langſamer Rhythmus in richtigem Verhalt; eine ebenträchtige, ernſthaffte doch muntere Bewegung; eine gehörige Länge, und die möglichſte Vereinigung oder Gleichheit aller Theile.

§. 87.

Zur Unterſuchung ſolcher Eigenſchafften und zum fernern Unterricht beſehe man, nebſt den Frantzöſiſchen häuffig-gedruckten Opern-Partituren *), auch die gantz kleinen und gemeinen Bücher, worin die neueſten Frantzöſiſchen Täntze heraus kommen und in Holland nachgedruckt werden; denn, obgleich dieſe letztern mehr auf die niedrigen, als hohen Täntze ihre Abſichten haben, ſo findet man doch bisweilen auch Chaconnen, Paſſagaglien, Entrées und dergleichen darin, die zu Muſtern dienen können.

§. 88.

Der phantaſtiſche Nahm iſt ſonſt ſehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieſes Nahmens, die wol beliebt iſt, und hauptſächlich ihren Sitz im Orcheſter und auf der Schau-Bühne, nicht nur für Inſtrumente, ſondern auch für Sing-Stimmen behauptet. Er beſtehet eigentlich nicht ſowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiſte, oder, wie man ſagt, ex tempore geſchiehet. Die Italiener nennen dieſen Styl a mente, non a penna. Wiewol die ſo genannten: Fantaſie, Capriccie, Toccate, Ricercate &c. ſie mögen geſchrieben oder gedruckt ſeyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorſpiele nicht zu vergeſſen.

§. 89.

Die Welſchen Ton-Meiſter nehmen gar öffters Gelegenheit, ihre Einfälle ſolcher Geſtalt an den Mann zu bringen, und ſich dieſes Styls, zum beſondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es ſey daß die Fantaſie wirklich zu Papier gebracht werde, und man alſo dem Sänger oder Inſtrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl beſſer, daß der Componiſt weiter nichts dabey thue, als den beqvemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen

*) Phaeton, Roland, Perſée, Achille, Europe galante, Triomphe des arts, Proſerpine, Amadis, Thetis &c. Contredances de differentes nations del Europe. Le Muſicien Maitre de Dance; abſonderlich die Auszüge aus den Balletten: Pſiché, Triomphe de l'amour, Fetes Venetiennes &c. davon ſehr offt neue Catalogi bey Charles le Céne und Mortier herauskommen.

chen freie Gedancken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können. Gemeiniglich geſchiehet ſolches bey einem Schluſſe, es ſey am Ende, oder ſonſt irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen ſtecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich ſind.

§. 90.

Andrer Künſtler zu geſchweigen, ſo hat der berühmte Händel offt, in ſeinen Schauſpielen, ſolche Accompagnemens geſetzet, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geſchicklichkeit, ohne Vorſchrifft in dieſem Styl hervorragte: welches ſeinen eignen Mann erfordert, und etlichen andern, die es haben nachthun wollen, nur ſchlecht von der Fauſt gegangen iſt; ob ſie gleich ſonſt ziemlich Sattelfeſt waren.

§. 91.

Wir haben zwar oben geſagt, daß dieſer fantaſtiſche Styl ſeinen Sitz in den Schauſpielen hat; allein, mit dem Zuſatze: hauptſächlich; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern ſich hören zu laſſen. Wobey er dieſes ins beſondere hat, daß er allenthalben einerley iſt; da hingegen die andern Schreib-Arten, wenn ſie ſich den übrigen Haupt-Stylen mittheilen, in vielen Umſtänden einer verſchiedenen Einrichtung unterworffen ſind. Was wollten doch die Herren Organiſten anfangen, wenn ſie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachſpielen fantaiſiren könnten? es würde ja lauter höltzernes, auswendig-gelerntes und ſteiffes Zeug herauskommen.

§. 92.

Wie offt unterhält nicht ein fertiger Violiniſt (andrer Inſtrument-Spieler zu geſchweigen) ſich und ſeine Zuhörer auf das allerangenehmſte, wenn er nur bloß und gantz allein fantaiſiret? Was tag-täglich auf dem Clavier, als dem dazu bequemſten Werckzeuge, auf der Laute, Viol da Gamba, Qverflöte u. ſ. w. geſchiehet, iſt bekannt; wenn mans nur bedenckt und in ſeine rechte Claſſe ſetzet: und wie die geläuffigen Kehlen der Sängerinnen, abſonderlich der Welſchen, es treiben, ſolches kan man bey denen, die mit dergleichen Geſchicklichkeit begabet ſind, an Höfen und auf Schaubühnen am beſten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von ſolcher Fantaiſie-Kunſt vorhanden!

§. 93.

Denn dieſer Styl iſt die allerfreieſte und ungebundenſte Setz-Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf dieſe bald auf jene Einfälle geräth, da man ſich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler ſeine Fertigkeit ſehen laſſe; da allerhand ſonſt ungewöhnliche Gänge, verſteckte Zierrathen, ſinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangeſehen dieſelbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielſtimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maaſſe; doch nicht ohne Abſicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu ſetzen. Das ſind die weſentlichen Abzeichen des fantaſtiſchen Styls.

§. 94.

An die Regeln der Harmonie bindet man ſich allein bey dieſer Schreib-Art, ſonſt an keine. Wer die meiſten künſtlichſten Schmückungen und ſeltenſte Fälle anbringen kan, der fährt am beſten. Und wenn gleich dann und wann eine gewiſſe geſchwinde Tact-Art ſich eindringet, ſo währt ſie doch nur einen Augenblick; folget keine andere, ſo hat die Zeit-Maaſſe gar Feierabend. Die Haupt-Sätze und Unterwürffe laſſen ſich zwar, eben der ungebundenen Eigenſchafft halber, nicht gantz und gar ausſchlieſſen; ſie dürffen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet werden: daher denn diejenigen Verfaſſer, welche in ihren Fantaiſien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding ſo ſehr zuwieder iſt, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum ſollte ſich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewiſſe Ton-Arten erwehlen, worin ſie ſchlieſſen müſte? darff ſie nicht aufhören, in welchem Ton ſie will; ja muß ſie nicht offt, aus einem Ton in den andern gantz entgegen ſtehenden und fremden geführet werden, wenn ein Regelmäßiger Geſang darauf folgen ſoll? Dieſer Umſtand wird im Aufſchreiben eben ſo wenig, als der vorige beobachtet, und gehört doch allerdings zu den Kennzeichen des fantaſtiſchen Styls.

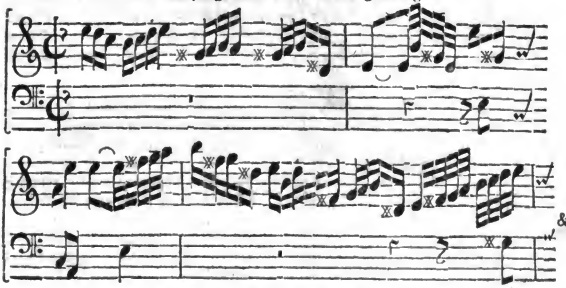
§. 95.

Ein Paar kleine Beiſpiele, denen zu Liebe, die bey itzigen Zeiten Mangel an Exempeln der auf-

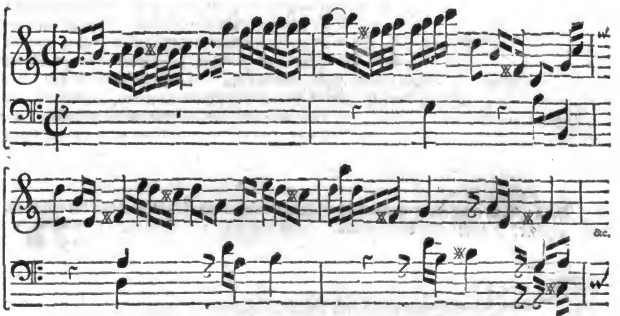
Digitized by Google

aufgeſchriebenen Sätze dieſer Art haben mögten, (wie denn unſre Vorfahren mehr Fleiß daran gewendet haben, als die heutigen Setzer) will ich doch hier einſchalten: und zwar nur was den bloſſen Anfang betrifft: denn weil es Clavier-Sachen ſind, laſſen ſich die unter und in einander geflochtene Noten mit unſern Druck-Schrifften nicht füglich darſtellen.

Anfang einer Toccate von Froberger.



Anfang einer Fantaiſſe von eben demſelben.



§. 96.

Man pfleget ſonſt bey dergleichen Sachen wol die Worte zu ſchreiben: ceci ſe joue à diſcretion, oder im Italieniſchen: con discrezione, um zu bemercken, daß man ſich an den Tact gar nicht binden dürffe; ſondern nach Belieben bald langſam bald geſchwinde ſpielen möge. Auſſer Froberger, der zu ſeinen Zeiten ſehr berühmt geweſen und abſonderlich in dieſer Schreib-Art viel gethan hat, finden ſich noch ein Paar fleißige Fantaſten, im guten Verſtande genommen, die ihre Styl-Früchte, vor mehr als hundert Jahren, nicht nur ſchlechthin gedruckt, ſondern in dem ſauberſten Kupffer-Stich hinterlaſſen haben, den man nur mit Augen ſehen kan. Sie verdienen wahrlich beide, daß man ihre Nahmen nicht in Vergeſſenheit begraben ſeyn laſſe.

§. 97.

Der eine heiſſet Claudio **Merulo** (nicht Merula) von Correggio *), Organiſt bey dem

*) Der Titel des Wercks lautet ſo: Toccate d' Intavolatura d'Organo, di Claudio Merulo da Correggio, Organiſta del Sereniſſ. Sig. Duca di Parma & Piacenza &c. in Rome, appreſſo Simone Verovio 1598. fol.

Digitized by Google

Hertzoge von Parma. Des andern Nahme iſt: Michel Angelo **Roßi** †): von dem wir ſonſt bis hieher nichts anders wiſſen, als daß aus dem Barberiniſchen mit dem Cardinals-Hut bedeckten Wapen, ſo dem Wercke vorgeſetzet, muthmaaßlich abzunehmen, er habe ums Jahr 1625 zu des **Doni** Zeiten gelebet. **Merulo** hat ſeine Arbeit in zwey Bücher getheilet, deren erſtes 1598, das andre aber erſt 1604, ſechs Jahr hernach, in Rom durch Simon **Vervio** geſtochen worden. Hier finden wir 5 Linien für die rechte Hand, mit dem niedrigen Discant-Schlüſſel, und acht für die lincke, mit Alt und Baß über einander bezeichnet. **Roßi** hergegen hat der rechten Hand 6 Linien gegeben; mit der linc.n aber eben die Weiſe gehalten. **Froberger** ſchrieb der rechten ſechs, der lincken ſieben Linien zu, welche letztere mit Baß- und Tenor-Schlüſſeln bezeichnet ſind.

§. 98.

Man wird mich deſto weniger verdencken, daß ich dieſer arbeitſamen Künſtler, bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich-ausgeübten fantaſtiſchen Styls, in Ehren gedacht habe: ie weniger man ſonſt etwas umſtändliches von ihnen auftreiben kan. Nun weiter!

§. 99.

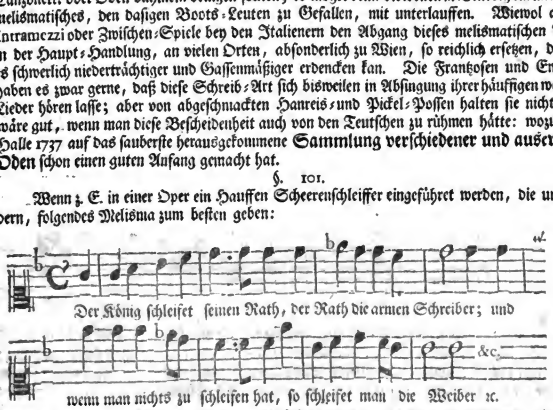
Noch eine beſondere Schreib-Art gehöret nicht nur gewiſſer maaſſen in die Kirche, wie oben bey Erklärung des gebundenen Styls berühret worden, in deſſen Stelle er getreten iſt, ſondern vornehmlich, doch auf mäßigere Weiſe, d. i. in geringerm Gebrauch, zum Theatro: nehmlich der **melismatiſche** Styl, welcher dort alle ernſthaffte, gemeine Choral-Geſänge mit Haufen, hier aber alle luſtige Lieder und ſolche ſchertzende, wenige Arietten begreifft, die verſchiedene auf einerley Melodie zu ſingende Geſetze, Strophen oder Abſchnitte haben.

§. 100.

Die Welſchen halten ihre Schau- und Sing-Spiele für viel zu vornehm, daß ſie dergleichen Canzonetti oder Oden dahinein bringen ſollten; es mögte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatiſches, den daſigen Boots-Leuten zu Gefallen, mit unterlauffen. Wiewol auch die Intramezzi oder Zwiſchen-Spiele bey den Italienern den Abgang dieſes melismatiſchen Weſens in der Haupt-Handlung, an vielen Orten, abſonderlich zu Wien, ſo reichlich erſetzen, daß man es ſchwerlich niederträchtiger und Gaſſenmäßiger erdencken kan. Die Frantzoſen und Engländer haben es zwar gerne, daß dieſe Schreib-Art ſich bisweilen in Abſingung ihrer häuffigen weltlichen Lieder hören laſſe; aber von abgeſchmackten Hanreis- und Pickel-Poſſen halten ſie nichts. Es wäre gut, wenn man dieſe Beſcheidenheit auch von den Teutſchen zu rühmen hätte: wozu die in Halle 1737 auf das ſauberſte herausgekommene **Sammlung verſchiedener und auserleſener Oden** ſchon einen guten Anfang gemacht hat.

§. 101.

Wenn z. E. in einer Oper ein Hauffen Scheerenſchleiffer eingeführet werden, die unter andern, folgendes Melisma zum beſten geben:



ſo kan ſolches wenig Erbauung bringen. **Ariadne**, worin dieſes Exempel befindlich, iſt zwar ein ziemlich-altes Singſpiel; hat aber groſſen Beifall gefunden, iſt Ao. 1722 wieder verjünget worden: und, wenn die neuern Proben nicht verhaßt wären, könnte man ihrer auch einige beibringen. Doch genug hievon!

Vom Kammer-Styl.

§. 102.

Endlich kommen wir zum Kammer-Styl, und wollen davon auch eine kurtze, doch ordentliche

†) Seine Arbeit hat dieſe Aufſchrifft: Toccate e corente d'Intavolatura d'Organo e Cimbalo di Michel Angelo Roſſi. groß Fol. oder klein Median, ohne Ort, Zeit oder Kupfferſtechers Nahme.

Digitized by Google

liche und gründliche Nachricht geben. Da man nun bey den vorigen Haupt-Abtheilungen, und zwar bey ieder derſelben fünf oder mehr Neben-Style wahrgenommen hat; ſo werden hier wenigſtens eben ſo viel zu betrachten auffſtoſſen.

§. 103.

Der **Inſtrument-Styl**, deſſen bereits bey geiſtlichen und theatraliſchen Wercken, wiewol bey iedem auf eine ſonderbare Art des Gebrauchs, Erwehnung geſchehen, kömmt hier wiederum zum Vorſchein; doch ſo, daß er eine neue und dritte Geſtalt gewinnet. Denn ob man gleich in Sälen und Zimmern auch wol Kirchen-Sachen und dramatiſche Dinge aufführen kan; ſo werden doch durch die Veränderung des Ortes die Schreib-Arten eben ſo wenig verändert, als eine Predigt, die nimmer zum Gedichte wird, ob man ſie gleich im Cabinet hält.

§. 104.

Dannenhero iſt leicht zu ſchlieſſen, es müſſe der Inſtrument-Styl, in ſo weit derſelbe zur Kammermäßigen Schreib-Art gehöret, alwo er zumahl bey Tafel-Muſiken viel ſtärcker regieret, als die übrigen, von gantz andrer Beſchaffenheit ſeyn, als jene beide. Weil ſich aber dieſe Eigenſchafften nicht ſo genau beſchreiben, als aus Gleichniſſen und Beiſpielen erſehen laſſen; ſo hat man ſich dieſſalls an die häuffig vorhandene Sonate da Camera, Concerti groſſi, Suites u. d. gl. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden.

§. 105.

Wobey ich iedoch abſonderlich die Einſicht der **Correlliſchen** Wercke, ihres Alters ungeachtet, zum trefflichen Muſter angeprieſen haben will, deren wo mir recht fünf, und in Amſterdam zu bekommen ſind. Die unvergleichliche Geſchicklichkeit dieſes Verfaſſers in der zum Kammer gehörigen Inſtrumental-Schreib-Art hat ſo was ausnehmendes, daß ich ſo gar in den Holländiſchen Kirchen, wiewol auſſerhalb der zum Gottes-Dienſt beſtimmten Zeit, nehmlich in den Veſpern, oder nach deren Endigung, ſeine Sonaten nicht nur von dem Organiſten allein, ſondern auch von einem Violinen-Concert, welches zur Ubung der Kunſtbefliſſenen offt angeſtellet wird, ehmahls mit vielem Vergnügen gehöret habe.

§. 106.

Es erfordert ſonſt dieſer Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als ſonſt, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beſtändig, und auf eine angenehme Art gleichſam um den Vorzug ſtreiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechſelungen mit tutti und ſolo, mit adagio und allegro &c. ſind ihm ſolche weſentliche und eigene Dinge, daß man ſie meiſtentheils in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich ſucht: weil es daſelbſt immer mehr auf die Hervorragung der Menſchen-Stimmen ankömmt, und der Inſtrument-Styl nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verſtärckung da iſt; wogegen er in der Kammer ſchier die Herrſchafft behauptet; ja, wenn auch gleich die Melodie bisweilen ein wenig darunter leiden ſollte, will er doch daſelbſt allemahl aufgeputzt, verbrämt und ſprudelnd erſcheinen. Das iſt ſein Abzeichen.

§. 107.

Auf den **canoniſchen** Styl wieder zu kommen, als der auch in Zimmern und Sälen, nach ſeiner Art, ja offtmahls beym Trunck was zu ſagen haben will, wenn er mit den Gäſten bekannt iſt, oder vielmehr wenn dieſe ihn kennen, ſo werden davon in guten muſicaliſchen Schul-Büchern zwar etwas bejahrte, aber doch wol ausgearbeitete Exempel anzutreffen ſeyn, ſowol als in Lobſprüchen und Glückwünſchungen vor gedruckte Schrifften. Auch gibt ſich noch zuweilen ein und ander Liebhaber die Mühe, canoniſche Sonaten zur Kammer-Muſic, über gewiſſe feſtſtehende Sätze (canto fermo) zu verfertigen, welche wahrlich nicht ſo groſſe Ergetzlichkeit bringen, als ſie Arbeit erfordern.

§. 108.

Mehr Luſt wird eine auserleſene Muſic-verſtändige Geſellſchafft verſpüren, wenn etwa 3 oder 4 Perſonen ihres Mittels ſich befleißigen, in der canoniſchen Schreib-Art, die man billig Laconiſch nennen mögte, weil ſie kurtz iſt, allerhand Sitten-Sprüche auf die Bahn zu bringen, und dieſelbe bey guter Laune herum zu ſingen. Ich muß wol geſtehen, daß mir ſolche Bemühung vormahls manche frölliche Stunde gebracht hat, indem es wahrlich der beſte Nutz iſt, den man von der canoniſchen Arbeit erwarten kan. Die Frantzoſen ſind groſſe Liebhaber von ſolchen Runde-Geſängen in ihren Luſt-Verſammlungen; ſonſt aber nicht, weder in der Kirche, noch auf der Schaubühne. In Engländiſchen Noten-Büchern traf man auch vor dieſem nicht wenige hiehergehörige und recht artig eingerichtete Sachen an.

Digitized by Google

§. 109.

Es iſt leicht zu erachten, daß die canoniſche Schreib-Art bey theatraliſchen und häuslichen Vorfällen mehr muntres und freies Weſen in der Melodie erfordere, als wenn ſie zu geiſtlichen Materien gebraucht werden ſoll. Wenn iemand z. E. die Worte: **Nicht uns, HErr, nicht uns, ſondern deinem Nahmen gib Ehre,** in einen Canon bringen wollte; ſo müſte er ſeine melodiſchen Gänge viel beſcheidener, ernſthaffter und andächtiger einrichten, als wenn es auf dem Theatro heiſſen ſollte: **Phöbus bricht nicht eh herein, bis Narciſſus öffnen wird ſeiner holden Augen Schein,** oder in einer vergnügten Geſellſchafft: **Iß dein Brot mit Freuden, und trinck deinen Wein mit gutem Muth.** Daraus man denn auch einiger maaſſen die zufällige Verſchiedenheit dieſes Styls abnehmen kan.

§. 110.

Der dritte zur Kammer-Muſic gehörige Styl iſt der gewöhnlichen und gebräuchlichen Tantz-Kunſt eigen, von dem man gnugſame Vorſchrifften bey Ballen, Masqueraden, Engländiſchen, Frantzöſiſchen, Polniſchen und Teutſchen Tantz-Übungen haben kan. Dieſe **choraiſche** Schreib-Art theilet ſich in ſo viele Gattungen, als es Arten von Täntzen in Zimmern, Sälen und groſſen Gemächern gibt, woraus eine ziemliche Reihe erwächſet, die einer reiffen Unterſuchung mehr werth iſt, als man meinet; wenn der groſſe Gebrauch und ſonderbare Nutz betrachtet wird.

§. 111.

Die Polniſche Gattung des choraiſchen Styls hat vor andern ſeit einiger Zeit ſo viel Beifall gefunden, daß man ſich nicht geſcheuet, die ernſthaffteſten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polniſcher Weiſe (à la Polonoiſe) zu verſehen. Es hat auch in der That dieſe Weiſe oft eine recht fremde und angenehme Wirckung, die iedoch niemand, ohne ſattſame Kundſchafft vom choraiſchen Weſen zu beſitzen, zu Wege bringen kan.

§. 112.

Sehen wir ferner einen Schottländiſchen Land-Tantz an, davon gantze Bücher voll gedruckt ſind, ſo wird ſich gewiß in der Schreib-Art deſſelben viel gefälliges und neues, wo nicht was ſeltſames hervorthun, das hin und wieder nicht nur zum Tantzen allein, ſondern auch zu vielen andern Sachen, ſowol auf dem Schau-Platz als in Gemächern, gut anzubringen und nachzuahmen iſt; iedoch mit geziemender Behutſamkeit, ſonderlich für Singe-Stimmen.

§. 113.

Man betrachte endlich alle Frantzöſiſche Tantz-Lieder und Melodien, ſo klein als ſie auch ſeyn mögen, bis auf die Menuetten, die eben ſowol, als die gröſſeſten Ouvertüren, ihre eigne Schreib-Art erfordern; man betrachte ſie, ſage ich, mit Aufmerckſamkeit, welche feine Ordnung, Gleichförmigkeit und richtige Abſchnitte darin zu finden ſind, ich weiß gewiß, man wird erfahren, daß eben dieſe Tantz-Style (den hyporchematiſchen bey dem choraiſchen mit eingeſchloſſen) voller ungemeinen Reichthums ſind, und allerhand ſchöne Erfindungen im Setzen an die Hand geben. Ich kenne groſſe Componiſten, die aus dieſem choraiſchen Styl mehr, als aus allen andern Schreib-Arten geſammlet, und häuffige Einfälle daraus geſchöpffet haben.

§. 114.

Er führet ſeinen Nahmen vom Chor oder Reihen, wo ihrer viele zuſammen tantzen, und die Glieder der choraiſchen Melodie ſind zwar etwas ſchwächer, als der hyporchematiſchen, doch dabey von gleicher Einförmigkeit nach ihrer Art; die Rhythmi oder Klang-Füſſe ſind hurtiger, die Bewegung iſt luſtiger und die gehörige Kürtze hilfft mit zum Abzeichen.

§. 115.

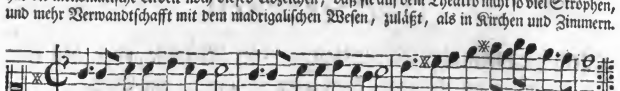
Was oben von den **Madrigal-** und **melismatiſchen** Stylen angeführet worden iſt, ſolches kan auch alhier, gewiſſer maaſſen, gelten, zumahl was den erſten betrifft, der allenthalben einerley bleibt. Der andre aber mögte einen kleinen Unterſchied hier erfordern: denn ob er ſich ſchon von ie her zu geiſt- und weltlichen Oden hat bequemen müſſen, bis ihn die madrigaliſche Arien und Recitative in die Enge getrieben haben; ſo kan man doch eins Theils auch wol traurige Melismata machen, wovon **Kircher** *) ſelbſt ein Exempel gibt, wiewol ſie immer was niedriges an ſich behalten; andern Theils gibt es noch heutiges Tages gewiſſe artige Jäger-Hochzeit- Straff- und Schertz-Oden dieſes melismatiſchen Styls, welche ſich zur Luſt ſehr wol hören laſſen, und nicht allemahl auf bloſſe Gaſſenhauer hinauslauffen, auch bisweilen auf Schaubühnen gebraucht werden. Man ſucht aber das erhabene vergeblich darin. §. 116.

*) Muſurg. T. I Lib. V c. 16, p. 321, wo ein Ding ſtehet mit der Uberſchrifft: Meliſma, ſive Aria Tragica. Und Lib. VII c. 6 p. 615 ſtehet man auch ein Meliſma Eccleſiaſticum.

Digitized by Google

§. 116.

Johann Sebaſtiani, ehmaliger Churfürſtl. Brandenb. und Preußiſcher Capellmeiſter, kan hievon einige Proben †) geben, darin zwar nichts unbeſcheidenes, doch viel kriechendes vorkömmt, das der Noten kaum werth wäre, wenn ſich nicht gleich und gleich geſelleten. Ein kleines Fleckgen davon herzuſetzen, kan nicht ſchaden, um denjenigen einen Begriff von der melismatiſchen Schreib-Art zu geben, welche ihren Unterſchied von den Arien und Madrigal-Styl nicht recht zu machen wiſſen. Sonſt hat die melismatiſche Arbeit noch dieſes Abzeichen, daß ſie auf dem Theatro nicht ſo viel Strophen, und mehr Verwandtſchafft mit dem madrigaliſchen Weſen, zuläßt, als in Kirchen und Zimmern.



Habt ihr nicht gehört davon, Mopſa und der Coridon werden kürtzlich Hochzeit ge-ben. ꝛc.

§. 117.

Damit wäre alſo die Materie, betreffend die muſicaliſchen Schreib-Arten, für dieſesmahl zu Ende gebracht. Die Ausübung beruhet nun auf die Unterſuchung guter Vorſchrifften und Muſter, daran kein Mangel iſt, wer ſie nur wehlen und ſich anſchaffen will. Man muß ſich von iedem Haupt-Styl, nach angeführten Grund-Sätzen, einen feſten, deutlichen und reinen Begriff machen, gute Ordnung darin halten, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermiſchen, noch ſeine Mannſchafft unter ein fremdes Fähnlein ſtellen.

§. 118.

Vorhin dachte ich, es mögten die Gattungen dieſer Schreib-Arten wol dereinſt vermehret werden: denn, wer auch nur anitzo Luſt hätte, könnte nicht allein die Neben-Zweige ſehr weit ausbreiten; ſondern es würden ſich ſchon andre Aeſte angeben, und vornehmlich der Feld- oder Krieges-Styl dabey in nicht geringe Betrachtung kommen. Denn obgleich die Marſche und dergleichen mannhaffte Melodien zum hyporchematiſchen Styl gehören; ſo hat doch die eigentliche martialiſche Muſic in vielen Stücken was beſonders an ſich, welches zu unterſuchen nicht undienlich ſeyn dürffte.

§. 119.

So dachte ich vorhin; nun aber, da alles wol erwogen worden, mögte ſchier eine gantz wiedrige Beſorge bey mir auffſtoſſen, daß nehmlich von dieſen Stylen und ihren Gattungen mit der Zeit vielleicht nur wenige, oder auch wol gar kein eintziger, in ſeiner Reinigkeit und mit den ihm gehörigen Ab- oder Kennzeichen übrig bleiben dürffte. Denn es iſt bereits bey vielen ſelbſtgewachſenen Componiſten ein ſolcher Miſchmaſch in der Schreib-Art anzutreffen, als ob alles in einen ungeſtalten Klumpen verfallen wollte. Und ich glaube, daß man ihrer eine Menge fünde, die, auf Befragen, in welchem Styl ſie dieſes oder jenes ſetzten, mit der Antwort ſehr verlegen ſeyn würden.

§. 120.

Solchem Unweſen, wo möglich, vorzubeugen, habe ich mir die Mühe gegeben, dieſe Lehre aufs neue und vermehrter vorzutragen. Ich weiß gar zu wol, wie viel daran gelegen iſt, und hoffe, niemand, der GOtt und ſeinen Dienſt liebet, werde übel nehmen, daß ich in dieſem Haupt-Stück von den Schreib-Arten, weil doch alles darauf ankömmt, etwas weitläufftig geweſen bin: indem meine wahre Abſicht auf die Verherrlichung und Ehre des allerhöheſten Weſens in ſeinem Tempel, auf die Sittſamkeit der Schaubühne und auf die Vergnügung des Gemüths in Zimmern und Sälen gerichtet iſt; von welchen Dingen man ſchwerlich zu viel ſagen kan, wenn man ſie zu befördern vermögend iſt. Nun bedaure ich, daß mir bisher faſt niemand in dieſen Beſtrebungen die Hand hat bieten wollen, und man mich allein vor dem Riß ſtehen läßt.

†) Parnaß-Blumen, oder geiſt- und weltliche Lieder, welche bey müßiger Abend-Weile abgebrochen Gertraudt Müllerinn, gebohrne Eiſſlerinn, und in Melodeyen überſetzt von Johann Sebaſtiani ꝛc. verlegt in Hamburg und gedruckt in Wolffenbüttel 1672. Erſter Theil N. 55. fol. der andre Theil, wo die Verfaſſerin eine Kaiſerl. gekrönte Dichterinn und unter den Blumen-Genoſſen Mornille heißt, kam 1675 zu Stande.

Ende des Erſten Theils des vollkommenen Capellmeiſters.

Digitized by Google

Des

Vollkommenen Capellmeiſters

Zweiter Theil.

Darin die wirckliche Verfertigung einer Melodie, oder des einſtimmigen Geſanges, ſamt deſſen Umſtänden und Eigenſchafften, gelehret werden.

Erſtes Haupt-Stück.

Von der Unterſuchung und Pflege menſchlicher Stimme.

§. 1.

Wir haben im vorhergehenden Theil mit ſolchen Anfangs-Gründen zu thun gehabt, welche mehr auf die innerliche Betrachtung, als auf die äuſſerliche Bewerckſtelligung der Ton-Kunſt gegangen ſind; ob ſie wol auch zur eigentlichen Ausübung die Bahne nicht wenig gebrochen haben.

§. 2.

Die Phonaſcia aber macht nunmehro den Anfang zum Singen in der That, und iſt eine Wiſſenſchafft, die da lehret, die menſchliche Stimme und ihre Werckzeuge wol zu kennen; ſie in einen guten Stand zu ſetzen, auch in ſolchem Stande zu erhalten; ſodann den ſinnlichen oder empfindlichen Unterſchied der klingenden Intervalle, mit ihren Eigenſchafften im Halſe, auf eine natürlichere Weiſe, als vorhin, zu bemercken und anzuſtimmen.

§. 3.

Wobey man leicht wahrnimmt, daß ein ziemliches Stück dieſer Phonaſcie zur Natur-Lehre mit gehöret: in ſo weit dieſelbe zur wircklichen Singe-Kunſt gebraucht und angewendet werden ſoll. Denn, wer Sachen ſetzen will, die ſich gut ſingen laſſen, der muß entweder ſelbſt wol ſingen können, wol geſungen haben, oder wenigſtens, wenn ja die Stimme abgehen oder von Natur kein gut thun wollte, eine gründliche Wiſſenſchafft vom Singen beſitzen: da es denn viel beſſer iſt, wenn Können und Wiſſen, Erwegung und Vollziehung zuſammen ſtehen, als wenn es an einer oder der andern fehlet. Wer aber wol ſingen will, der muß nothwendig alles, was zur Stimme gehöret, mit Fleiß unterſuchen, ihrer ſchonen und warten, ſie üben, lencken, regieren, zwingen und unterhalten; zumahl wenn er einer Capelle tüchtig vorſtehen, und in derſelben gute Sänger oder Sängerinnen haben will.

§. 4.

Viele Stimmen ſind in der Jugend ſchön; verändern ſich aber, abſonderlich bey dem männlichen Geſchlechte, mit dem Anwachs der Jahre dergeſtalt, daß ſich alles biegſame, geſchmeidige und gelenckige Weſen darüber faſt gar verlieret: welches man Mutiren heiſſet, und eine zu wiſſen unentbehrliche Bedeutung des Wortes: mutatione, iſt, die bisher in den Wörter-Büchern fehlet.

§. 5.

Daher gibt es keine beſtändigere Sopran-Stimmen, als im weiblichen Geſchlechte, welches dieſen Falls wunderbarlich Stand hält, ob man es gleich ſonſt Wanckelmuths beſchuldigen will. Woher es aber komme, daß die Knaben, wenn ſie Jünglinge werden, ihre Stimmen ſo ſehr verändern; die mannbaren Mädgen und Frauen hergegen nicht, davon gibt Kircher *) dieſe unzu-

längs-

*) Quod vaſa ſpermatica in fœminis non tam neceſſariam dependentiam habeant cum organis vocalibus. *Muſurg. L. I Anatom. c. 14 corollar. 2.*

länglicher Urſache an: **weil die Saamen-Gefäſſe der Töchter den Werckzeugen der Stimme nicht ſo nothwendig unterworffen ſind, als der Söhne ihre;** da doch vielmehr die Wahrheit iſt, daß bey den letztgenannten die ſtarck-zunehmende Wärme und Feuchtigkeiten überhaupt alle Gänge und Röhren des Leibes erweitern und auftreiben, denen iedoch kein ſolcher heilſamer Abgang beſtimmet iſt, als ſich bey dem weiblichen Geſchlechte um dieſelbe Zeit äuſſert.

§. 6.

Bey Verſchnittenen wird, wie leicht zu erachten, der natürlichen Wärme und Säffte Anwachs und Ausbruch, einfolglich auch die Erweiterung der Röhren und Gänge in der Kehle, als wovon die Ernjedrigung des Tones unwiederſprechlich herrühret, durch frühzeitige Beraubung derjenigen Gliedmaaſſen verhindert, denen alle fruchtbare Feuchtigkeiten hauptſächlich beſtimmet ſind: und zwar, ehe die ausdehnende Krafft dieſer letzten ſich meldet.

§. 7.

Andre Stimmen, die man in der Jugend faſt gar nicht gebrauchen kan, werden hernach offt die ſtärckeſten, geſchickteſten und hohleſten, bey zunehmendem Alter des männlichen Geſchlechtes, welches bey der Mutation, von der ſogenanten Discant-Stimme gemeiniglich auf einen Tenor, und vom Alt auf den Baß fällt: indem die Natur auch hierin ordentlich, auf Octaven-Weiſe, verfähret, und die Gefäſſe der Lufft-Röhre im doppelten Verhalt ausdehnet, ohne ſich dabey eines Circkels zu bedienen.

§. 8.

Gleichwie man aber ſonſt in allen Dingen der Natur durch die Kunſt **etwas** zu Hülffe kommen kan, alſo gibt es auch gewiſſe, äuſſerliche und innerliche Mittel, die Stimmen zu pflegen, ihnen das rauhe Weſen der überflüſſigen dicken Feuchtigkeiten zu benehmen, ſie glatt zu machen, zu mäßigen, zu ſtärcken und zu erhalten. Solche Wiſſenſchafft war in alten Zeiten von der Erheblichkeit, daß man eine eigene Profeßion daraus machte. Itzo kennen viele Ton-Meiſter kaum den Nahmen, geſchweige deſſen rechte Bedeutung; obgleich die Welſchen Sänger, und zwar, ſo viel mir wiſſend, dieſelben ſchier allein, noch ein wenig davon beibehalten, und bisher gewiſſer maaſſen, nicht ohne Nutzen, gebraucht haben. **Farinelli** wird es beſtätigen.

§. 9.

Unter den Teutſchen Sängern habe ich keinen gröſſern Phonaſcum gekannt, als den berühmten Capellmeiſter **Bimmler**, welcher, wenn er des Abends ſingen ſollte, ſich des Tages der gewöhnlichen Mittags-Mahlzeit enthielt, von Zeit zu Zeit etwas Fänchel, wie einen Thee, zu ſich nahm, und inzwiſchen bey dem Clavichordio, mit gemähliger und gelinder Durchſingung ſeiner Partie ſich ſtets übte, auch ſolchen Fleiß darauf wandte, daß er ſie allemahl auf eine neue Art, mit veränderten wolgewehlten Zierrathen herausbrachte. Es war auch vor einigen Jahren ein Engländiſcher Sänger, Nahmens **Abel**, in vieler Hochachtung, und ließ ſich ſowol in Holland, als Hamburg ꝛc. mit groſſem Beifall hören: derſelbe beſaß einige Geheimniſſe, ſeine zärtliche und natürliche Alt-Stimme auf das reineſte bis ins ſpäte Alter zu bewahren, wozu die ungemeine Mäſſigkeit und Wahl im Eſſen und Trincken ſehr viel half. Es wird ſeiner in den Büchern, die mir bekannt ſind, nirgend gedacht, auſſer in des **Rogers** catalogue de muſique, wo gleich im Anfange Les Airs d'*Abel* pour le Concert du Doule vorkommen.

§. 10.

Es wird beleſenen Leuten nicht unbekannt ſeyn, daß die ehmahligen Griechen und Römer eigene geſchickte Meiſter dazu gehalten haben, welche, ohne vom Volck geſehen zu werden, mittelſt eines kleinen leiſen Pfeiffleins, nicht nur die öffentlichen Redner, ſondern vornehmlich die theatraliſchen Perſonen erinnerten und warneten, wenn ſie die Stimme erheben oder verſtärcken, und wenn ſie dieſelbe mäßigen oder ſincken laſſen ſollten, ſamt Anzeige der Fehler in den übrigen Bewegungen, die zur Sprache oder zum Singen gehören. Vieleicht kömmt daher die Gewohnheit noch, daß die Zuhörer demjenigen pfeiffen, der es nicht recht macht; ſo wie das Klatſchen auch vom alten römiſchen plaudite ſeinen Urſprung hat, und den Beifall bezeiget.

§. 11.

Jene Anzeige mit dem künſtlichen Pfeifflein war denn unter andern auch ein Stück der Verrichtung oder des Amts eines Stimm-Pflegers, deſſen ſich die gröſſeſten Sänger und Redner bedienten, um den Ton und die Ausſprache nach den Gemüths-Bewegungen recht einzurichten; nicht aber ſich einhelffen oder zuſagen zu laſſen, wie die heutigen Einblaſer oder Souffleurs in Opern und andern Schauſpielen thun. Wir leſen vom Kaiſer **Nero**, daß er niemahls aufs Theater ge-

treten ſey, ohne einen Phonaſcum hinter ſich zu haben, und das geſchah in den fünf üblichen Jahren ſeiner Regierung.

§. 12.

Was nun die Werckzeuge der Menſchen-Stimme betrifft, ſo beſtehet die Lufft-Röhre aus verſchiedenen Knörpeln, die wie Ringe oder Reiflein über einander herliegen, und durch dünnhäutige bewegliche Bände an einander gefüget ſind. Die Knörpel ſelbſt ſind etwas geſchmeidig, weicher als Knochen, doch härter als Sehnen. Zweene von ihnen, die kleiner als die übrigen, und oben auf dem erſten Ringe der Lufft Röhre befindlich ſind, machen mit ihrer Zuſammenſchlieſſung den Rand oder das Haupt derſelben Röhre, und führen den Nahmen Gloteis, d. i. Zünglein, aus deſſen Spalte, mittelſt überaus ſubtiller Oeffnungen und Bewegungen, der Klang hervorgebracht wird.

§. 13.

Dieſes ſo genannte Zünglein vergleichet man, der Geſtalt nach, mit der Mündung eines Gieß-Kännleins, doch nach ſehr verjüngtem Maaß-Stabe, und nennet daher ſolchen zuſammengefügten Knörpel auch cartilaginem guttalem, von guttus, ein Tropffe. Uber demſelben befindet ſich noch ein anders, etwas gröſſeres Ober-Zünglein, epiglottis, deſſen Subſtantz aber viel weicher ſeyn mag, etwa wie ein Pergament. Die Geſtalt der epiglottis iſt faſt einem dreieckigten, gewölbten Blätlein ähnlich, nach dem Munde zu runderhaben, auf der andern Seite aber ausgehölet.

§. 14.

Daß nun auch ſothanes Oberzünglein zur feinern Bildung und zärtlichern Einrichtung des Klanges, abſonderlich was die Triller, Merdanten ꝛc. betrifft, ein groſſes und vielleicht mehr, als der Zapffen im Munde zur gemeinen Ausſprache, beitrage, ſolches iſt wol auſſer Zweifel wahr; dennoch aber thut die Glottis ſelbſt gantz gewiß das meiſte und vernehmſte dabey: und iſt alſo weder die Lunge, noch die Zunge, weder die Gurgel, noch der Gaumen die rechte Urſache des Tones; vielweniger ſind es die Zähne und Lefzen, welche alle keinen weitern Antheil daran haben, als daß die erſte den Wind hergibt, die andern aber, nachdem der Schall durch die Spalte des Züngleins oben an der Lufftröhre, mittelſt dreyzehn Muſceln gezeuget worden, fein hohl, vernehmlich, richtig, und ungehindert heraus laſſen.

§. 15.

Es iſt alſo die eintzige menſchliche Glottis das klangreicheſte, angenehmſte, vollenkommenſte und richtigſte Inſtrument, oder beſſer zu ſagen, ſie iſt das eintzige und allein richtige Inſtrument unter der groſſen Menge klingender Werckzeuge, ſie mögen durch Kunſt verfertiget, oder von der Natur hervorgebracht werden; denn alle dieſe vom Winde getriebene oder mit Saiten bezogene Inſtrumente, nur die Geigen ausgenommen, ſind mit einander falſch, gegen die menſchliche Stimme zu rechnen, und wenn ſie auch auf das beſte geſtimmet wären. Dieſe Worte *) eines grundgelehrten Mathematici beſtätigen zugleich meine anderswo †) geführte Gedancken, daß nehmlich die Menſchen-Stimme das ſchönſte Inſtrument ſey.

§. 16.

Es haben zwar einige dafür gehalten, daß der allererſte Schritt zur Ubung im Singen nicht füglicher gemacht werden könnte, als vermittelſt der Lieder in der Kirche: indem man daſelbſt Gelegenheit hat, nicht nur die Stimme rechtſchaffen auszuſchreien, welches nothwendig geſchehen muß; ſondern auch die etwa ſich hervorthuende Fehler, unter die Menge der mitſingenden zu verſtecken. Weil aber eine ſolche Neben-Abſicht bey dem Gottes-Dienſte dem wahren Zwecke deſſelben entgegen zu lauffen ſcheinet, ſo mögte ich lieber andre Mittel dazu vorſchlagen, deren ſich auſſerhalb der Kirche ſonſt genug antreffen laſſen.

§. 17.

Man gehe z. E. an einſame Oerter aufs Feld, grabe eine kleine doch tiefe Grube in die Erde, lege den Mund darüber, und ſchreie die Stimme da hinein, ſo hoch und ſo lange, als nur

*) La ſeule Glotte de l'homme eſt le plus ſonore, le plus agreable, le plus parfait & le plus juſte des inſtrumens, ou pour mieux dire le ſeul juſte dans ce grand nombre des inſtrumens, ſoit artificiels, ſoit naturels. Car tous les autres ſoit à vent ſoit à cordes, ſont faux, en comparaiſon de la voix, meme les inſtrumens les mieux accordés, excepté le violon ſeul. *Dodart, Memoir de l'Acad. Roy. des Sciences, l'An 1700 p. 338.*

†) Orcheſt. I p. 254.

Digitized by Google

nur immer ohne groſſen Zwang geſchehen kan: dadurch oder durch dergleichen öffters anzuſtellende Übungen werden die Werckzeuge des Klanges, abſonderlich bey mutirenden, überaus glatt und rein, wie ein Blaſe-Inſtrument, das deſto anmuthiger klingt, ie mehr es gebraucht und durch die Lufft geſäubert wird.

§. 18.

Wir erfahren es auch gar merklich an beſaiteten Inſtrumenten, daß ſie alle, ſo lange ſie noch neu ſind, etwas rauhes und hartes im Klange an ſich haben; mit der Zeit aber, und durch ſtetigen Gebrauch ie länger ie lieblicher werden, welchen Gebrauch man das **Ausſpielen**, und bey den Menſchen-Stimmen junger Leute das **Ausſchreien** nennet. Und eben daher kömmt es, daß alte Lauten und Geigen, wenn ſie ſonſt gut ſind, den neugemachten weit vorgezogen werden, ob dieſe gleich mit gröſſerm Fleiß verfertiget ſeyn mögten. Eben ſo verhält ſichs auch mit der menſchlichen Stimme, und es würden wahrlich die guten Sänger, abſonderlich die Altiſten, bey uns ſo rar nicht ſeyn, wenn dieſes Mittel des ſogenannten Ausſchreiens nicht aus Unwiſſenheit oder aus Trägheit verabſäumet würde.

§. 19.

Iſt nun die Gelegenheit gefunden, da man ſeinen Geſang auf die Probe ſtellen, und den Werckzeugen der Lufft-Röhre was rechtes zu thun geben kan; ſo muß die nächſte Sorge dahin gerichtet ſeyn, mit gemäſſigter Stimme immer in einem Athem ſo lange wegzuſingen, als nur ohne Beſchwerlichkeit möglich iſt. Denn ob es wol ſcheinet, ob käme dieſes mehr auf die Beſchaffenheit und gute Einrichtung der Lunge, als auf unſern Willen an; ſo kan man doch durch fleiſſige Übung den Vortheil zu Wege bringen, daß der Athem länger aushalte, als gewöhnlich, wenn die eingezogene Lufft nicht auf einmahl, oder nicht zu häuffig, ſondern auf das ſparſamſte, nur nach und nach, wieder heraus gelaſſen wird, indem man ſie mit groſſer Aufmerckſamkeit in etwas zurück und wol zu Rathe hält. Dieſes iſt eine Kunſt, durch welche ein Sänger vor andern trefflich hervorragen kan, und worauf ſich die Welſchen Ton-Künſtler meiſterlich verſtehen; andre Völcker aber wenig oder gar nicht ſich legen.

§. 20.

Die dritte werckthätige Abſicht der Stimmpflege gehet dahin, daß ein Sänger ſich befleiſſige, bisweilen mit gantz leiſer, ſodann mit halber und mittelmäßiger Stimme, welches die Italiener ſotto voce nennen; und endlich durch verſchiedene Stuffen, mit ſtärckerer und gantz ſtarcker Stimme zu verfahren, um dadurch ſeine Kräffte kennen zu lernen: denn die Grade der Schwäche und Stärcke menſchlicher Stimmen ſind unzehlich, und ie mehr einer davon zu finden oder zu treffen weiß, ie mehrerley Wirckungen wird er auch in den Gemüthern ſeiner Zuhörer zu Wege bringen: welches einem ieden, als eine unumſtößliche Wahrheit, natürlicher Weiſe begreifflich ſeyn wird; ob ich gleich noch niemahls einen Sang-Meiſter hieſiger Orten angetroffen habe, der ſeine Untergebene zu dieſer Übung und zu den beeden vorhergehenden anzuführen Luſt oder Wiſſenſchafft gehabt hätte.

§. 21.

Eben ſo wenig bekümmert man ſich in unſern Sing-Schulen auch viertens darum, daß der Klang nicht mitten in der ſchnarrenden Gurgel, mittelſt der Zunge, oder zwiſchen den Backen und Lippen ſeine Form bekommen möge, welches die Frantzoſen chanter de la gorge nennen, und ſehr haſſen; ſondern wenn erſtlich gnugſamer und völliger Athem von unten herauf aus der Bruſt und Lunge in die Lufftröhre geholet und geſammlet worden, alsdenn mit wolabgemeſſener Austheilung deſſelben, durch die Glottis ſelbſt und ihre zarte Spalte, dem Ton ſeine rechte Geſtalt gegeben werde, welchem hernach, wenn er bereits wolgebildet worden, die Höle des Mundes, ſamt deſſen gnugſamer Oefnung, nur einen vortheilhafften Durchgang verſtattet.

§. 22.

Die Frantzoſen heiſſen ſolche Aushöhlung der Stimme le creux de la voix, und es kömmt damit eines Theils auf die Beſchaffenheit und weite Auftreibung der Lufft-Röhre vornehmlich an, nachdem dieſes Magazin viel oder wenig Vorrath an Athem in ſich faſſen kan; andern Theils auch auf die geſchickte Formirung des Klanges in dem Unter- und Ober-Züngiein, dafern es dieſen Werckzeugen am gehörigen Nachdrucke nicht mangelt; und drittens auf die gleichfalls verſchiedene Wölbung des Obergaumens, dabey Zähne und Lippen auf alle Weiſe Raum machen, und im geringſten nicht im Wege ſtehen müſſen; denn ſie haben hiebey ſonſt keine Verrichtung, als nur, daß ſie fein beſcheidentlich auf die Seite treten.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN
Digitized by Google

§. 23.

Wie nun die Verbesserung und Ausarbeitung der Stimme hauptsächlich durch das Singen selbst geschiehet; so kömmt ihr auch hiernächst eine gute Tisch-Ordnung sowol, als einige sehr wenige Artzney gewisser maassen mit zu Hülffe. Das erste mögte man zwar eines ieden natürlicher Leibesbeschaffenheit und Bescheidenheit; das andre erfahrnen Aertzten überlassen.

§. 24.

Weil es aber einmahl wol den meisten Menschen an gehöriger Erkenntniß ihres Cörpers, und, welches das ärgste ist, an der nie genug zu preisenden Mäßigkeit zu fehlen scheinet; so will ich ihnen nur vor der Hand so viel sagen, daß ein vollgepfropter Bauch bey dem Singen eben so nützlich ist, als bey dem Studiren, davon die Schul-Knaben das plenus venter wissen werden. Ferner, daß ein Glas Wein, oder Pauli Nössel, den feinen Stimmen weniger, als den gröbern schadet, indem die Ubermaasse desselben, zumahl ohne einen kleinen Zusatz gesunden und gekochten Wassers, die Röhren mit der Zeit enge macht, und sonst allerhand Unheil in der Brust verursacht. Weiter, daß ein reines, wolausgegohrnes Bier, zur Stärcke, nicht zur Lust getruncken, den männlichen Stimmen mehr, als den Sopraniſten und Altisten nütze; daß endlich gar zu fette, klebrichte Speisen, auch unter andern der blichte Schnuptoback, ja alle sehr nahrhaffte Sachen zu vermeiden sind, und was etwa dergleichen **Verhütungs-Anmerckungen** viel mehr seyn mögen: welche zwar eigentlich die Sänger, und nicht den Componisten, als solchen, betreffen; diesem aber dennoch zu wissen nöthig sind, weil sie nicht nur hauptsächlich mit zur allgemeinen Einsicht, sondern auch zur Berathung, Unterhaltung und Belehnung guter Sänger in einer Capelle, ja zu denselben tauglicher Besetzung, unumgänglich gehören. Ein guter Feldherr dencket nicht nur auf das Befehlen, sondern auch auf das Wehlen seiner Soldaten.

§. 25.

Betreffend die Artzeneien, deren sich einige vornehme so genannte Virtuosen, beiderley Geschlechts, zur **Erhaltung** ihrer schönen Stimmen, bedienen, so wolte ich rathen, daß man solcher Mittel sich so wenig gebrauchte, als nur immer möglich wäre: und zwar thun alle reinigende oder abführende Sachen hier die besten Dienste; keinesweges aber die Juleppe und süsse Schmiereien, die man insgemein, doch irriger Weise, gut für die Kehle hält. Denn alle diese Dinge bringen zwar eine Glätte, doch eine schleimige zähe und unreine Schlüpfrigkeit zu Wege, die niemahls eine gute Würckung im Singen thun kan; sondern der Lunge selbst, als der Lufftröhre, die ein Theil der Lunge ist, lauter dumpffe und verdickende Säffte zuführet.

§. 26.

Ein wenig zweigebackues Brot, oder wol gar ein Löffel voll Eßigs sind hier weit rathsamer, vornehmlich das erste: indem sie reinigen, schärffen kühlen und abtrocknen: wie ich denn ein Paar grosse Sängerinnen gekannt habe, deren eine nur Biscuit, und die andre ein wenig saures, von Citronen oder dergleichen zu sich nahm, wenn der Hals recht sauber seyn und sich hören lassen sollte. Viele, die hierin eines andern Glaubens waren, und sich lieber an Rosinen oder Zucker-Werck ergetzten, verwunderten sich über solche unanständige Mittel, wollten es, absonderlich mit der Säure, nicht nachmachen, und kamen immer dabey zu kurtz. Es hat auch in diesem Stücke ein ieder billig die Umstände und Eigenschafften seines Temperaments zu prüfen, und was ihm nicht dienlich ist, auszusetzen. Hier gilt die Mäßigkeit sowol in Vorbeugungs- als Hülffs-Mitteln sehr viel; aber in der Kunst nichts.

§. 27.

Letztlich und zum sechsten träget auch die äusserliche Stellung des Leibes, die Wendung des Gesichtes, die Tragung des Hauptes, die Bewegung der Hände, und wenn vom Papier gesungen wird, die Haltung desselben nicht wenig zum Vortheil und zur guten Würckung der Stimme eines Sängers bey, dem es selten und in allen Fällen so wol von Statten gehen wird, wenn er auf einem Stuhl sitzet, als wenn er gerade aufrecht stehet, sich weder vorne noch hinten überbieget oder krümmet, vielweniger von einer Seite zur andern wancket, wie ihrer viele thun.

§. 28.

Wiewol wegen des Sitzens, wenn man sich nicht gar zu gemächlich zurücklehnet, sondern fein empor hält, und die Arme stützet, ist mir, in Ansehung des Athems, eine kleine Ausnahm eingefallen: indem ich ehmahls selbst, durch Erfahrung gelernet habe, daß sich die Lufft dabey mercklich sparen läßt. Der Leib ist ruhiger und hat weniger Bewegung im sitzen, als im stehen: man kan daher viel länger in einem Ton, ohne Lufft zu schöpffen, aushalten, **im Fall** es eigentlich darauf angesehen ist. Doch muß die Unterstützung auf dem Arm-Stuhl nicht mit dem Ell-

bogen,

Digitized by Google

bogen, ſondern mit den Händen geſchehen, und man muß, wie ein Kutſcher auf dem Bock ſitzen. Wir habens verſucht, auch von andern verſuchen laſſen, und ſiehe man hat es bewährt befunden.

§. 29.

Mancher wendet das Geſicht im Singen ſo weit zur rechten Hand, daß ihn die Zuhörer auf der lincken Seite gar nicht vernehmen. Ein andrer kehret es um. Denn es gehet hiemit eben ſo zu, wie mit dem ſtehen: beide Beine und Füſſe ruhen natürlicher Weiſe niemahls zugleich, entweder der rechte oder lincke Fuß trägt zur Zeit die Laſt des Leibes; durch Kunſt aber kan man es ändern.

§. 30.

Einige werffen bey dem Singen das Haupt im Nacken, wodurch der Klang in die Höhe ſteiget, da kein Zuhörer iſt; andre neigen es faſt auf die Bruſt herunter, ſingen im Barte, wie man ſagt, und verfehlen ebenfalls des wahren Zwecks dadurch, ſie mögen ſonſt ſo fähig ſeyn, als ſie wollen. Viele können die Hände nicht ſtill halten, welches wol, bey dem Abgange guter Geberden, am beſten wäre; ſondern müſſen, wenn ſie ja ſonſt keine alberne Bewegung damit machen, den ungebetenen Tact auf eine und andre Art führen: welches doch eine Sache iſt, die den Weg zu der Zuhörer Hertzen nimmermehr bahnen wird. Die meiſten aber halten die Charteke, entweder aus Uberſichtigkeit, welche zu entſchuldigen, oder aus Gewohnheit, die zu tadeln, ſo nahe am Munde und vor die Augen, daß ſich die Stimme daran ſtöſſet, und von niemand, als dem ſingenden ſelbſt, abſonderlich in groſſen Kirchen, deutlich vernommen werden kan.

§. 31.

Dieſe kurtze Vorſtellung einiger wichtigen, zur Phonaſcie oder Stimm-Pflege gehörigen Dinge, mag hinreichen, einen Begriff von dem Vortrage zu geben, wie nöthig und nützlich es iedermann ſey, der ſich Hoffnung zum vollkommenen Capellmeiſter macht, auch in dem Haupt-Stücke von der menſchlichen Sing-Stimme einigen Unterricht zu haben, und demſelben weiter nachzuſinnen. Denn es iſt lange nicht alles hier vorgebracht, was davon geſagt werden kan. Doch zu dem Ende genug, daß einer, dem daran gelegen, wo nicht für ſeine ſelbſt-eigne Perſon, doch wenigſtens für ſeine gegenwärtige oder künfftige Untergebene, etwas fruchtbarliches daraus abnehmen, daſſelbe weiter fortpflantzen, vermehren und ins Werck ſtellen möge.

Zweites Haupt-Stück.

Von den Eigenſchafften eines Muſic-Vorſtehers und Componiſten, die er auſſer ſeiner eigentlichen Kunſt beſitzen muß.

***

§. 1.

Zu der eigentlichen Kunſt rechnen wir auch die Wiſſenſchafft der Temperatur, und der mathematiſchen Hülffs-Mittel in der Harmonic.

§. 2.

Die erſte Frage wird ſonſt wol darauf ankommen: **ob ein rechter Capellmeiſter** (ich will des neuen abgeſchmackten Titels, Hof-Compoſiteurs, ſchonen) **wenn er einer Königl. oder Fürſtl. Muſic-Geſellſchafft vorgeſetzet werden, und ſie regieren ſoll, nothwendig müſſe ſtudiret haben?** Wir brauchen das Wort **regieren** mit dem Unterſchiede, daß ein Capellmeiſter zwar nicht eigentlich ſeiner Untergebenen Richter in andern, aber doch in muſicaliſchen Sachen ſey. So hat auch das liebe Studiren vielerley Bedeutung; hier nehmen wir es aber für einen Fleiß auf hohen Schulen, und was demſelben in Erlernung guter Wiſſenſchafften gemäß iſt.

§. 3.

Von ſolcher Frage, deren Meinung wir vorgängig zu erklären nöthig befunden haben,

Digitized by Google

handeln unter andern Beerens †) Discurse, und sagt dieser Verfasser, welcher gerne disputirte, theils ja, theils nein *) dazu: er schreibt, es sey diese Frage manchem ein Dorn, der sich mit den Studien nicht rechtfertigen könne, und schließt endlich, es sey die Kunst, ohne judicio, ein seidener Strumpf über ein krummes Bein, überzogene Pillen, die da sehen wie Zucker, aber schmecken wie Galle; oder auch gar gleich einem mit der Löwenhaut bedeckten Müller-Pferd.

§. 4.

Ein ungenannter Frantzösischer Schrifftsteller **) meldet ausdrücklich: ein Componist werde nimmer in seiner Kunst hervorragen, falls er keine Gelehrsamkeit besitze. Ein Mahler kan wol ein Künstler seyn; ist er aber kein Historicus, so wird er zwar ein künstliches Bild, doch nicht die Gemüths-Bewegungen, welche es, nach dem Inhalt der Geschicht, haben sollte, ausdrücken. Ein gleiches verstehe man von einem Componisten; seine Arbeit kan endlich das Stück eines fleißigen Meisters heissen; weil es ihm aber an der Gelehrsamkeit mangelt, hat er die Natur des Textes, wie der Mahler die Leidenschafften seines Bildes, nicht in Acht nehmen können. Beer setzt hinzu: Ein anders sey künstlich im Pinsel; ein anders künstlich im Ausdruck. Und darin hat er kein Unrecht.

§. 5.

Wann inzwischen die niedrigen Schulen keinen eigentlich-sogenannten Studenten machen; so machen auch warhafftig die höchsten Schulen an sich selbst keinen Gelehrten: denn es ist eine längst ausgemachte Sache, daß Weisheit und Einsicht an keinem Ort, an keiner Universität gebunden werden mag, zumahl wenn man ein Ding demonstrativ einsehen will, welches im Grunde Gelehrsamkeit heisset, und ohne systematische Welt-Weisheit nicht wol erlanget werden mag; sondern daß ein ieder, der Lust hat was rechtes zu lernen, solches sowol daheim, oder an einem gleichgültigen Orte, unter gescheuter Anführung, mit eben dem Nutzen verrichten könne, als auf einer hohen Schule, deren Besuch, ob er gleich die Mittel der Gelehrsamkeit samt der Gelegenheit reichlich an die Hand gibt, dennoch von verschiedenen grossen Leuten, aus vielen trifftigen Ursachen, nicht angepriesen werden will; wenn sie den Vortheil und den Schaden auf die Wagschale legen.

§. 6.

Ob nun zwar die Wissenschafften eben so wenig an Sprachen, als an Universitäten gebunden seyn wollen, so ist es doch höchstnöthig, daß ein Componist sich der griechischen, oder wenigstens der lateinischen Sprache in so weit bemächtige, daß er die Bücher, welche häuffig in solchen Mund-Arten von der Music geschrieben sind, verstehen möge. Denn daß einer nach Jesuiter Art eine Menge Latein daher plappere, und dabey glaube, er habe aller Gelehrsamkeit den Kopff abgebissen, solches ist lächerlich. Es folget gar nicht: dieser oder jener redet und schreibet Latein, ergo hat er studiret, oder sich aus einer höhern Wissenschafft an wesentlichen Sachen einen wichtigen Vorrath gesammlet. Gleichwie nicht alle Leute klug sind, die Teutsch reden können; also sind nicht alle gelehrt, die Griechisch, Hebräisch oder Latein reden. Ist also die Sprache verstehen, und in der Sprache gelehrt seyn, zweierley. Im ersten Fall gilt non occides so viel, als du solst nicht tödten; im andern aber auch, daß man seinen Nächsten beym Leben erhalten, schützen und vertheidigen müsse. So schreibt Beer am besagten Orte.

§. 7.

Sprachen sind schöne Hülffs-Mittel zur Gelehrsamkeit, und wenn die vornehmsten Bücher deutlich übersetzt wären, oder gut verteutschet werden könnten, so gäbe auch selbst die Nieder-Sächsische, oder eines ieden Muttersprache ein solches Hülffs-Mittel ab: weil es aber noch hieran, zumahl im Teutschen, um ein grosses fehlet, auch schwerlich, nicht nur wegen der vielen Kunst-Wörter, sondern hauptsächlich wegen des darin enthaltenen, eigentlichen Verstandes und Urtheils, dergleichen vollkommene Übersetzungen der Lehr-Bücher zu hoffen stehen; so machet dieser Umstand das Latein fast unentbehrlich: obzwar die Frantzosen hierin schon löbliche Vorgänger sind, die bereits den grössesten Theil der Wissenschafften in ihrer eigenen Sprache studiren können.

§. 8.

†) Joh. Beer (Bähe) weiland hochfürstl. weissenfelsischen Concert-Meisters, musicalische Discurse. Nürnberg 1719. 8vo. im 41 Capitel.

*) Nehmlich secundum dici simpliciter, & secundum quid.

**) Un compositeur n'excellera jamais dans son metier à moins qu'il n'ait de l'erudition. *Hist. de la Mus.*

Digitized by Google

§. 8.

Gleichwie es einem Poeten höchſtnöthig iſt, zur Dicht-Kunſt gebohren zu ſeyn; alſo kan mit Wahrheit ſolches von einem Melopoeten auch geſagt werden: indem derſelbe nicht nur ein gewiſſes, angebohrnes Weſen, ſeine Melodie zu dichten, mit auf die Welt gebracht haben, ſondern vornehmlich in denjenigen Theilen der Weltweisheit nicht ſchlecht bewandert ſeyn muß, ohne welche niemand weder ſelbſt ein rechtſchaffener Dichter ſeyn, noch von andrer Poeten Fähigkeit richtig urtheilen kan. Denn wenn ich einen Dichter nenne, ſo nenne ich mehr, als einen groſſen Weltweiſen, mehr als einen Sitten-Lehrer, mehr als einen Vernunfft-Lehrer, mehr als einen Meß-Künſtler ꝛc.

§. 9.

In alten Zeiten waren die rechten Ton-Meiſter zugleich Poeten, ja wol gar Propheten. Es ließ ſich auch damahls leichter thun, als itzo, weil die meiſten Wiſſenſchafften gleichſam nur noch in der Wiege lagen, itzt aber, bey ihrem männlichen Alter, iede für ſich einen eignen und ganzen Menſchen erfordern.

§. 10.

Ob es nun zwar an dem iſt, daß einer gar wol angebohrne muſicaliſche Gaben haben kan, ohne einen beſonders-groſſen poetiſchen Geiſt zu beſitzen; ſo muß dennoch ein Componiſt in der eigentlichen Dicht-Kunſt und ihren Grund-Sätzen, ſo viel immer möglich, bewandert ſeyn: weil faſt alles, was ihm unter Händen kömmt, in gebundener Rede beſtehet: er muß zulänglichen Unterricht von allen Vers-Arten haben, damit, wenn etwa ſein Textmacher in der Muſic (wie gewöhnlich) wenig oder gar nichts gethan hätte, und doch ein Sing-Gedicht verfertigen ſollte, einer dem andern die hülffliche Hand bieten, ihm auf die Sprünge helffen, und bey der Sing-Geburt, ſo zu reden, eine philoſophiſche Hebamme abgeben könne.

§. 11.

Derowegen wird es allerdings und hauptſächlich erfordert, daß ein Componiſt ſich ſelber, wenigſtens auf dem Nothfall, einen guten Vers machen könne, oder doch einen ſolchen poetiſchen Geſchmack habe, daß er klüglich zu wehlen und von muſicaliſchen Gedichten zu urtheilen wiſſe. Dazu iſt nun eben nicht nöthig, daß er ſeines eigentlichen Handwercks auch ein Poet ſey; aber wol, daß er die Sache demonſtrativ einſehe, d. i. auf eine beweisliche Art, und durch überzeugend-gründliche Schlüſſe inne habe und begreiffe.

§. 12.

Verſtehet einer nun Latein und Poeterey, in beſagtem Verſtande, ſo ſoll er ſich drittens befleißigen, die Frantzöſiſche, vornehmlich aber die Welſche Sprache auf ſolche Maaſſe zu faſſen, daß er ſie verdolmetſchen könne. Und da es auch billig, daß ein Capellmeiſter ein galant homme ſey, ſo iſt nicht leicht abzuſehen, wie dieſe Eigenſchafft, heutiges Tages, ohne beide gedachte Sprachen behauptet werden möge. Jedoch wollte ich das Italieniſche, in dieſem Fall, für das nothwendigſte achten, und derjenige, welcher die beiden erſten Erforderniſſe in gehörigem Grade beſitzt, wird zu dieſer letzten deſto eher gelangen können.

§. 13.

Wenn man einem ſeynwollenden Capellmeiſter welſche oder frantzöſiſche Worte zu componiren aufgäbe, wie denn inſonderheit das erſte täglich geſchiehet, und er verſtünde die Sprachen nicht, wie würde der gute Mann beſtehen? Verſtünde er nun gleich die Sprachen einigermaaſſen, doch nicht die Proſodie, vielweniger die Schreib-Rede- und Vernunfft-Kunſt, ſo würde er lange Sylben kurtz, kurtze hergegen lang machen; wieder die Einſchnitte, den Verſtand und den Zweck des Vortrages anſtoſſen: folglich ſchön Zeug an den Tag bringen. Da nun zu unſern Zeiten in Gemächern und Schauſpielen faſt alles auf Welſch geſungen wird, braucht es keines fernern Beweiſes, die Nothwendigkeit dieſer Sprache bey einem Melodien-Setzer und Chor-Regenten darzuthun.

§. 14.

Es ſetzet z. E. Cajus eine Aria, mit einer Stimme und dem General-Baß: dieſer läßt ſich gewöhnlicher Weiſe, vorher hören, und führet einen Satz von neun Täcten im Vier-Viertel ein. Darauf ſinget die Stimme folgendes: Con dolce aurato ſtrale, un volto vezzoſetto, vezzoſetto. Wir ſchreiben die Commata ſo her, wie ſie in der Melodie ſtehen; obſchon mit Unfuge: desgleichen den Punct. Hiernächſt pauſiret der Sänger drey gantze Täcte, die der Baß abferti-

get. Wenn ſolche vorbey, werden eben dieſelbigen Worte, mit eben derſelben Melodie, weil ſie ſo ſchön war, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt.

§. 15.

Nun fragt ſich, ob das verſtändig, oder nur verſtändlich heiſſen könne? Die gantze Sprachkündige Welt ſpricht nein: denn es iſt nicht einmahl ein Comma, vielweniger ein Senſus vorhanden, als welcher erſt aus den nächſten Worten, die alſo lauten, abzunehmen iſt: ſi vago nel mio petto ſcolpir ſapeſti, o Amor! Auch hier iſt der Wort-Verſtand nur halb, und kan dieſer Zuſatz mit dem vorigen keinen förmlichen Schluß, vielweniger ein Da Capo abgeben: ſintemahl des Poeten Meinung dahin gehet, **die Liebe habe ihm ein ſo ſchön-geſchnitztes Bild in die Bruſt geſetzet, daß es die Sonne nie ſchöner beſchienen.** Solches erhellet aber erſt aus den übrigen Worten, welche, ohne die vorhergehende ſo wenig, als dieſe ohne jene, einen richtigen Begriff geben können, und ſo klingen: Che mai bellezza aguale, con tante grazie e tante, non vide il bel ſembiante il ſol col ſuo ſplendor.

§. 16.

Wobey noch zu erinnern, daß es wol heiſſen müſſe: il bel ſembiante del ſol: welches, daß es kein Fehler des Abſchreibers, ſondern des Notenverfaſſers ſey, der zwar in Welſchland geweſen, und doch kein Italieniſch kan, die ſechsmahlige Wiederholung des Wortes, il ſol, gnugſam bewähret.

§. 17.

Sehen wir auf die Melodie, ſo gucket die armſelige Monotonie, das iſt die Eintönigkeit, wenn nehmlich immer einerley Leier gehöret wird, zu allen Löchern heraus. Die abgenützten Tiraten, von welchen bald ein mehres erwehnet werden ſoll, finden ſich auf ſolchen Ausdrücken, deren Meinung gar nicht dahin gerichtet iſt. In zwo Arien einerley Geſang ſechsmahl, deucht mich ein wenig zu offt, der doch weder mit dem Inhalt, noch mit dem Haupt-Satze die geringſte Verwandtſchafft hat. Beſagter Haupt-Satz mögte ſich auch eher zur Strangulirung eines Groß-Veziers, als zu einem Liebes-Bilde, oder zu der in obigen Worten ſteckenden Gemüths-Bewegung reimen.

§. 18.

Alles dieſes entſpringet aus Unwiſſenheit der Sprache: lauter abgeſchmacktes, albernes Weſen; ſonderlich vermeinte Einfälle, die ſich in wunderlichen Ausſchweiffungen endigen; erzwungene Diſſonantzen, die gar zu offt herhalten müſſen, und unerlaubte Freiheiten, die dem Verſtande ſchaden, und einer Katzen-Cantate ähnlich ſind *).

§. 19.

Auf die Frage: ob ein Menſch, der kaum leſen oder ſchreiben kan; der den Catechiſmum und den Donat nicht verſtehet; der weder Sprachen noch gute Sitten gelernet hat, einer ſolchen Beſchäfftigung und Wiſſenſchafft, als die Muſic und ihre Direction iſt, gewachſen ſeyn könne? erhielt ich vor einiger Zeit von einem Componiſten und Directore, welcher Gras wollte wachſen hören, zu meiner höchſten Erſtaunung, die Antwort mit einem deutlichen: **Ja.**

§. 20.

Es wurde hinzugeſetzt, die erſten drey Fehler fänden ſich, bey itzigen Schaaren Evangeliſten, nur im Norden, etwa unter Finnen und Lappen: Donat und Sprachen wären nichts nothwendiges; gehörten zur Theorie; und an guten Sitten ſey kein Mangel, als nur bey Zöllnern und Sündern; die Knechtſchafft in der Kunſtpfeifferey, der **übelgeſittete** Director und die Handwercks-Regeln benähmen der Sache nichts; was dumm ſey, müſſe geprügelt werden; Setz-Kunſt könne ohne General-Baß beſtehen, ſey auch älter als dieſer, welcher mit ſeinen kahlen Zahlen nicht einmahl werth, daß man ihn bey ſtarcken Muſiken mit nähme; das Clavier ſey nur ein Polter-Kaſten u. ſ. w. welches alles mit den auserleſenſten Grobheiten, die nach ſclaviſcher Erziehung ſchmecken, als: bruta, pecora, Bärenhäuter und dergleichen, auch mit raren neuen Wörtern und Redens-Arten durchflochten war, z. E. philauticus, Cathechismus, Cantata en Serenata, Corn. per forc., Voces & Cembalo, (d. i. Schreihälſe und Polterkaſten) 2 Cor groſſo, Baſſono, Violono, altern. le Trio en quatre, Rigadon, Polonoiſſe, Sliſſato, Hoboe

*) Les diſparates de la Muſique, ſes prétendues ſaillies, qui tournent ſouvent en extravagances, ſes detonations affectées & trop ſouvent repetées & les licences dont elle eſt chargée, qui font une Muſique de goutieres. *Recueil de Perrin, Lettre du 30. d' Avril. 1659.*

Digitized by Google

boe e Traverſiere, Aria di Choro, per Poſto, Subſon, relator, en particulier en general zu ſchlieſſen, Stampo, à bon gout, ou livre ouvert, col Violinis, einen theologum aufwarten, etwas apodictice annehmen ꝛc.

§. 21.

Das weſentliche der dabey angeführten, vermeinten Gründe muß ich doch bey dieſer Gelegenheit, der gemeinen Sache zum beſten, mit kurtzen Sätzen ablehnen: ohne iemand zu nennen, oder im geringſten zu beſchimpffen. Daher ſage ich ſo:

§. 22.

Es gibt dreierley Fehler: der Erziehung, die hernach nicht zu ändern, und eben darum deſto gefährlicher; des Verſtandes, die nicht ſtrafbar; und des Willens, die ſchwerlich zu verzeihen ſind. Aus Verſtand und Willen beſtehet die Vernunfft, welche offt, ſo zu reden, mehr als geſund ſeyn, und für eine Vollblütigkeit angeſehen werden mag, da nehmlich aus dem Uberfluß der beſten Säffte die ärgſten entſtehen. Was nun bey der leiblichen Vollblütigkeit die Abführung, Ausdünſtung und Bewegung verrichten, das muß, bey der Vernunfft, die Beugung des Willens und die Schleiffung des Verſtandes bewerckſtelligen: ſolches kan aber unmöglich ohne Wiſſenſchafften geſchehen.

§. 23.

Alle Wiſſenſchafften und Künſte hangen Ketten- oder Glieder-Weiſe in einem Kreiſe an einander. Wer nur allein ſein Handwerck weiß, der weiß nichts, ſondern iſt ein Pedant, wäre er auch gleich ein Feldherr.

§. 24.

Die Muſic iſt ein anſehnlicher Theil der Gelehrſamkeit, und eine der Theologie am näheſten tretende Wiſſenſchafft, wie Luther behauptet: ſie kan daher der Schule keines Weges müßig gehen. Der Donat, das Leſen und Schreiben ſind ſo unentbehrlich, und gehören in ſolcher Maaſſe zur Ausübung, nicht zur bloſſen Betrachtung, in allen und ieden Wiſſenſchafften, daß ein Tag eher ohne Sonne, als der geringſte Künſtler ohne dieſe geringſte Hülffs-Mittel beſtehen mag.

§. 25.

Dennoch ſind auch, bey dieſen Zeiten der vermeinten Evangeliſten, andrer Stände zu geſchweigen, ſolche Leute Schaar-Weiſe anzutreffen, die eigenhändig beweiſen, daß es Chor-Regenten und Componiſten gibt, welche weder leſen noch ſchreiben können, wie ſichs gebühret. Leſen iſt wahrlich eine gröſſere Kunſt, als Schreiben: man frage die Engländiſchen Prediger darum. Auch gibt es ein gewiſſes muſicaliſches Leſen, welches die wenigſten Muſicanten recht verſtehen.

§. 26.

Nach Norden hin, abſonderlich in Finnland, treffen wir ſehr gelehrte Leute, abſonderlich aber zu Abo eine berühmte hohe Schule an, woſelbſt man gantz gewiß den Catechiſmum beſſer zu buchſtabiren weiß, als wir oben geſehen haben. Buchſtabiren aber gehört in die niedrigſte Fibel-Schulen. Lapland*) ſelbſt hat elf Kirchen, darin die Lehrer wol ſo viel gelernet haben, daß, ein Ding *apodictice* behaupten, eine gute theologiſche Redens-Art; ein Ding aber *apodictice* annehmen, gar nicht gebräuchlich ſey: ingleichen daß Mängel keine Zubehör heiſſen können. Man findet auch bey den Lapländern ſchöne Perlen und Chriſtallen, die andrer Orten vergeblich geſuchet werden.

§. 27.

Wer den Donat und die Sprachen für kein nothwendiges Weſen hält, der ſollte ſich vor allen Dingen des kühnen Gebrauchs fremder Wörter erhalten, und ſolche nicht zerſtümmlen.

§. 28.

Zöllner und Sünder haben im Evangelio eine ſolche ſelige Geſellſchafft, daß man ſich einer groſſen Entweihung ſchuldig macht, ihrer Spott-Weiſe zu gedencken. Und das gehöret unſtreitig zu den unvergeblichen Fehlern des Willens, als etwas recht muthwilliges.

§. 29.

Wer in der Ton-Kunſt vor ſich, in der Sittenlehre aber rückwärts gehet, hält einen Krebsgang, und verfehlet des wahren Zwecks. Wer nicht ſprechen kan, der kan noch vielweniger ſingen; und wer nicht ſingen kan, der kan auch nicht ſpielen.

*) Es iſt A. 1674. zu Oxford eine hiſtoriſche Beſchreibung von Lapland herausgekommen, deren Verfaſſer Johann Scheffer heißt, und ein Strasburger geweſen iſt. Mit Dingen, die man nicht verſteht, ſoll keiner ſeinen nüchternen Scherz treiben.

Digitized by Google

§. 30.

Natürliche Dummheit oder angebohrne Einfalt gehöret zu den Fehlern des Verſtandes, die niemand mit Recht und Fug beſtrafen, obwol beklagen oder aufs höchſte belachen kan. Mit Prügeln die Jugend klug machen wollen, iſt nicht nur vergeblich; ſondern gottlos. Viele Exempel bezeugen, daß Schläge noch zehnmahl dummere Köpffe machen, als ſie vorhin geweſen. Es iſt und bleibt ein Kluffmäßiger Unterſchied in der Erziehung, faſt bey einer ieden Zunfft und Genoſſenſchafft.

§. 31.

Freie Künſte leiden keine Handwercks-Feſſel, und die Schulſtuffen der Gelehrten ſind von gantz andrer Art, als Weber-Spulen und Hobel-Bäncke. Viele liederliche, ärgerliche Gebräuche hat man auch nunmehro von hohen Schulen verbannet, als da ſind die Pennal-Jahre, das Deponiren ꝛc.

§. 32.

In Welſchland, Franckreich, England u. ſ. w. wiſſen die Academici filarmonici und andre muſicaliſche Genoſſenſchafften, die doch in ſchönſter Ordnung leben, von keiner ſolchen Sclaverey und Prügel-Probe, als in dem Kunſtpfeiffer-Reiche. Und gleichwol hört man nicht, daß jene in ihren Pflantz-Gärten um etwas verlegen ſind.

§. 33.

Daß man aber die Vorgeſetzten einer Kirchen-Muſic nur ſo dürre weg **Tactprügler**, den General-Baß einen kahlen **Zahl-Unterricht**, das Clavier einen **Polter-Kaſten** u. ſ. w. nennet, das dürffte die Fehler der Erziehung und des Willens ſchwerlich beſſern.

§. 34.

Präludien und Fugen gehören zu Hand-Sachen, wie Hüte und Schue zur Kleidung: denn alles, was auf dem Clavier geſpielet wird, theilet ſich nur in zweierley Arten: in Hand-Sachen und General-Baß; wer aber dieſen tüchtig ſpielen will, der muß aus dem Stegreiffe componiren können. Die Setz-Kunſt kan nicht ohne General-Baß ſeyn, ſie ſchließt ihn unausgeſetzt mit ein und er iſt eben ſo alt, als die Harmonie. Die lutheriſche Lehre war vor **Luther**, und der General-Baß vor **Viadana**. Eine ausgezogene, bezieferte Stimme oder Partey, ohne harmoniſche Wiſſenſchafft, daher zu dreſchen, iſt eines Uhrwercks Verrichtung.

§. 35.

Es ſpielet mancher einen guten General-Baß, und iſt doch auf der Orgel nicht ſonderlich; aber er wird ſich ſolcher viel leichter bemächtigen, als die beſten Duodetz-Organiſten, wenn ſie im General-Baß ungewiegt ſind. Daraus wäre endlich zu ſchlieſſen, daß dieſer doch bey ſtarcken Muſiken auch des Mitnehmens nicht ſo gar unwerth ſeyn. Bey Chören von mehr als 50 Perſonen kan ieder Accord, in einer dreitauſend Mannfähigen Kirche vernommen werden; wenn eine tüchtige Fauſt auf den Flügel kömmt. Das hat man erfahren.

§. 36.

Doch, was iſt ſolchen Leuten ferner zu ſagen? Sie verneinen die bekannten und erkannten Grund-Sätze, ja, ſie haben und kennen den wahren, einigen Haupt-Grund-Satz, daraus alles flieſſet, noch vielweniger, als unſre groſſe, unphiloſophiſche Noten-Künſtler, denen ich längſt *)geprediget habe, daß es uns allen noch an rechter demonſtrativen Einſicht, d. i. an Form der Kunſt fehle.

§. 37.

Alſo iſt kein Wort-Streit mehr nütz: ſie wollen unbeleſen heiſſen, d. i. ſie ſtellen ſich ſo, und ſind auch ſo; dennoch urtheilen ſie vermeſſentlich von Sachen, die zur Gelehrſamkeit gehören; fahren mit Schelt- und Schimpf-Worten heraus, die nichts beweiſen, als eine blutſchlechte Erziehung; wollen ſich mit Briefen abgeben, die gantzen Abhandlungen an der Gröſſe (ſonſt an nichts) ähnlich ſehen, und wiſſen nicht einmahl eine rechte Aufſchrifft zu machen; können ihre eigene Kunſt-Wörter nicht buchſtabiren, und ſuchen ſich doch zur Unzeit mit den Brocken fremder Sprachen ein nichtiges und lächerliches Anſehen zu machen. So viel hievon. Wir betrachten nun die vierte Eigenſchafft eines Vorſtehers der Muſic.

§. 38.

Es gibt viele Componiſten, die entweder aus Nachläßigkeit ihrer Anführer, oder aus Abgang

*) S. unter andern die Ode auf Heinichen, ſo vor ſeinem letzten Wercke ſtehet, in der ſechſten Strophe. Was ich aber hiebey noch mit wenigen im dritten Theil dieſes Buches erinnern werde, iſt nicht aus der Acht zu laſſen.

Digitized by Google

gang der Stimme, nicht zum Singen gehalten worden ſind; wie ſehr ſie aber dabey zu kurtz kommen, und wie ſauer ihnen ihre Geburten werden müſſen, das kan man leicht ermeſſen.

§. 39.

Gemeiniglich, wenn ſie es am beſten machen wollen, fallen ſolche Setzer, aus Mangel guter Melodie, auf vollſtimmige Sachen, auf künſtliche Contrapuncte und auf allerhand Fugen-Arbeit: weil ſie theils durch das Geräuſch der Inſtrumente, theils durch ihren ſauren Schweiß erſetzen wollen, was der Lieblichkeit ihres Geſanges fehlet. Die tägliche Erfahrung aber bezeuget, daß auf ſolche Art kein geſcheuter Zuhörer zu etwas anders beweget werde, als zu ſagen: es klinge gantz gut, laſſe ſich wol hören, und ſtumme fein zuſammen.

§. 40.

Wenn nun gleichwol die Bewegung der Gemüther und Leidenſchafften der Seele von gantz was anders, nehmlich von der geſchickten Einrichtung einer verſtändlichen, deutlichen und nachdrücklichen Melodie abhänget; ſo kan dieſen Zweck niemand erreichen, der nicht in der Singe-Kunſt wol erfahren iſt. Die alten Teutſchen pflegten zu ſagen, man könne es einer Sau gleich anmercken, wenn ſie ſich einmahl an eine Schul-Wand gerieben hat. So auch kan man bald ſehen, ob ein Componiſt ſingen könne, oder nicht. Wer dieſen Vortrag ſo obenhin anſiehet, ſollte gedencken, er ſey überflüßig: denn ein Muſicus müſſe ja wol ohne Zweifel ſingen können; aber die Sache verhält ſich gantz anders.

§. 41.

Alle Stimmen und Parteyen, ſowol oben und unten, als in der Mitte einer Harmonie, müſſen, nach ihrer gebührenden Art, ein gewiſſes Cantabile aufweiſen, und ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie ſich füglich, ohne Zwang und Wiederwärtigkeit, obwol nicht alle in gleicher Schönheit, ſingen laſſen: und wenn die Sätze auch nur bloſſen Inſtrumenten gewidmet wären.

§. 42.

Wenn ſichs denn in einigen Mittel-Stimmen nicht allezeit ſo genau thun laſſen wollte, ſo müſſen doch die herrſchenden Ober- und Unter-Stimmen, nach ihrer Weiſe, in ſeiner Melodie einhergehen und hervorragen. Geſchiehet dieſes nicht, ſo iſt, in gewiſſem Verſtande, etwas misheliges darin, es klingt lahm, undeutlich, nicht natürlich, abgeſchmackt und höltzern; wenn auch gleich aller Trompeten und Waldhörner Conſonantzen auf einem Klumpen da lägen, und gar keine eigentliche Diſſonantz dabey befindlich wäre.

§. 43.

Indeſſen, wenn ein Componiſt eben keine ſchöne Stimme hätte, ſo muß er doch nichts deſtoweniger die Natur und das rechte Weſen des Singens gründlich verſtehen, und allemahl beim Setzen in Gedancken moduliren: welches auch ſo gar ein guter Abſchreiber nicht vermeiden kan, wenn er ſchon wollte: ſo ſehr und ſo vorzüglich iſt dem Menſchen das Singen angebohren.

§. 44.

Kan aber ein Setzer ſelber gut ſingen, und weiß ſeiner etwa mittelmäßigen Stimme mit angenehmen Manieren zu Hülffe zu kommen; ſo iſt er deſto glücklicher, und wird ſeine Zuhörer weit beſſer vergnügen, als alle andre, die ohne dergleichen Hülffs-Mittel bloſſer Dings ihren Grillen folgen, und nach den vorgeſchriebenen Setzungs-Regeln auf das arbeitſamſte zu Wercke gehen; wenn ſie auch zehn Bogen in einem Tage fülleten. Wenn Haſſe kein Sänger wäre, und keine Sängerin zur Frau hätte, es würde ihm im Setzen bey weitem nicht ſo glücken. Dahergegen wenn mancher Hof-Compoſiteur gleich alle Künſte und Kräffte anſpannet, wird er es doch nie dahin bringen, daß man von ſeinen tiefſinnigen Sätzen im Hertzen gerühret werde: warum? er kan nicht ſingen. So viel von dem vierten Stück, das hauptſächlich von einem Vorſteher der Muſic, auſſer ſeiner eigentlichen Kunſt, erfordert wird.

§. 45.

Gleichwol iſt es mit dem bloſſen Singen noch nicht ausgemacht; ein Componiſt muß ſich auch des Spielens befleißigen, und ſo viel möglich, nicht nur ſein Clavier, oder anders Haupt-Inſtrument, ſondern auch andre gebräuchlichſte Kling-Zeuge in der Macht haben, oder wenigſtens ihre Stärcke und Schwäche vollenkommen kennen. Man ſiehet es gleich, wenn iemand ein Solo für die Violin ſetzet, der die Beſchaffenheit der Geige nicht inne hat, und ſolche Dinge hinſchreibt, die ſich gar nicht bequemlich darauf ſpielen laſſen. An den Bäſſen nimmt man es insgemein wahr, wie weit es der Verfaſſer auf dem Clavier gebracht hat. Wenn iemand eine Sonate für die Qverflöte aus dem b oder dis ſetzet, ſo merckt man alſofort, daß er des Inſtruments keine

Kundſchafft habe. Wer bey Trompeten und Waldhörnern ihren Umfang oder Sprengel nicht kennet, noch ihnen zu rechter Zeit das Pauſiren angedeien läßt, der wird ſich gantz gewiß bloß geben. Dieſe Anmerckungen gehen nur auf die gröbſten Umſtände; die feinern, wenn wir ſie inſonderheit mit Exempeln erläutern ſollten, würden uns gar zu weit vom Wege führen. Doch fehlt es auch an denen nicht, die es in den allergröbeſten Stücken verſehen.

§. 46.

Vor allen Dingen ſoll man ſich das Clavier, als ein Haupt-Inſtrument, beſtens laſſen empfolen ſeyn, und ſolches täglich bey der Hand haben: es iſt das beſondere Componiſten-Werckzeug, und wer darauf nichts ausnehmendes gethan hat, oder noch thut, der wird es in der Compoſition ſchwerlich hoch bringen. Doch muß es nicht ſo verſtanden werden, als ob man alle ſeine Sätze von dieſem Inſtrument herzuholen, und ſich keines andern bey dem Componiren zu bedienen habe; ſondern nur, daß es einen weit deutlichern Begriff vom harmoniſchen Bau geben könne, als die übrigen, wenn auch der Kaſten oder die Maſchine gar nicht vorhanden iſt, ſondern nur in bloſſen Gedancken vorſtellig gemacht wird: denn die Lage, Ordnung und Reihe der Klänge iſt nirgends ſo deutlich und ſichtbar, als in den Taſten eines Claviers, das doch ebenfalls ſeine Gebrechen hat.

§. 47.

Dem ungeachtet ſoll man ſich auch mit allen andern gebräuchlichen Inſtrumenten überhaupt wol bekannt machen, deren Eigenſchafften genau bemercken, und wenns füglich ſeyn kan, ſich auf dieſem oder jenem (die Laute nicht ausgeſchloſſen) ſo viel üben, daß man ſein Schul-Recht thun könne. Solches wird wiederum deſto leichter geſchehen können, wenn vorher im General-Baß ein guter Grund geleget worden iſt: es wird auch in den bezeichneten Klang-Schlüſſeln ſonderlichen Nutzen ſchaffen, daß einem dieſelbigen geläuffig werden, damit es beym Setzen nicht nöthig ſey, ſich lange zu beſinnen, wie die Linien und Räume in dieſem oder jenem Schlüſſel heiſſen: denn das würde viel Zeit verderben, wie mancher offt erfährt.

§. 48.

Da nun in einem Concert ſelten mehr, als ein einziges Clavier vorhanden; viele andre Inſtrumente aber doppelt und dreifach erfordert werden: ſo hat man die beſte Gelegenheit ſich in allen Gewehren zu üben, und wenns auch in Mittel-Partien wäre, aus deren Betrachtung, rechter Einſicht und Ausübung ſich kein geringer Vortheil ziehen läßt, zumahl wenn die Sachen von gründlichen Meiſtern und melodiſch geſetzet ſind, woraus man ſich eher, als aus vielen Ober-Stimmen erbauen, und im Spielen gute Exempel abnehmen kan, wie und mit welcher Geſchicklichkeit die Vollſtimmigkeit zu wege gebracht werden müſſe. Man verachte dieſen Vorſchlag und ſchäme ſich nicht, eine Arm-Geige zu ergreiffen, wie die meiſten thun, und dadurch mehr thörichten Ehrgeitz, als Lehr-Begierde an den Tag legen.

§. 49.

Was ſechſtens erfordert wird, ſolches läßt ſich nicht durch Müh und Fleiß erlangen, wie die andern Eigenſchafften, d. i. wo es nicht vorhanden iſt, da kömmt es nicht. Gaben der Natur ſind es, unter dem bekannten Nahmen eines guten Naturels oder angebohrnen Triebes und Geiſtes. Wie iſt aber am beſten dahinter zu kommen und zu erfahren, ob bey dieſem oder jenem dergleichen muſicaliſche Natur-Gaben vorhanden ſind, oder nicht? Da weiß ich nicht beſſer zu rathen, als daß ein jeder in ſeinem eignen Buſen greiffe, und fühle, wie ihm ums Hertz ſey; ob er ſich wol unterſtehen könne, was neues aus ſeinem Gehirn zu erſinnen; oder ob er ſich mit lauterm Flicken und Stücken, mit lauter bald hie bald da aufgerafften, und mühſam zuſammengebettelten Lappen behelffen wolle?

§. 50.

Wir bringen zwar nichts mit uns auf die Welt, als eine gute oder übele Einrichtung des Gehirns und der thieriſchen Geiſter im Geblüte, worauf das meiſte anzukommen ſcheinet, und müſſen alles, was wir wiſſen wollen, vornehmlich durch die beeden Haupt-Röhren der Augen und Ohren empfangen; der Unterſchied aber, mit welchem das geſehene und gehörte nach verſchiedener Beſchaffenheit der Gemüths-Kräffte, angenommen, gefaſſet und genutzet wird, iſt ſo groß als Tag und Nacht.

§. 51.

Etliche Gemüther ſind wie ein Wachs; andre wie ein Stein. Ob nun zwar dasjenige, was

was in einen Stein gehauen wird, am längſten dauret; ſo ziehen wir doch in der Ton-Kunſt ein Gehirn, das gleichſam wächſern iſt, dem ſteinern vor: weil es leichter annimmt, und ein biegſames Weſen hat.

§. 52.

Man prüfe ſich nur bey dem Fantaſiren auf dem Clavier, auf der Geige, Laute ꝛc. locke ſeine Einfälle heraus, ermuntre den Geiſt, und laſſe ſeinen eignen Gedancken den freien Zügel im Singen oder Spielen; man entſchlage ſich alles Zwangs, alles Verdruſſes, und erhebe das Gemüth aufs beſte; oder wo man traurig und gekräncket iſt, ſo ſuche man durch betrübte Ausdrückungen dem Hertzen Lufft zu machen; wenn alsdenn nichts artiges zum Vorſchein kömmt, noch die melodiſchen Adern flieſſen wollen, ſo iſt es kein gutes Zeichen.

§. 53.

Viele Leute beſitzen die Gabe, aus freiem Geiſte und ſtehenden Fuſſes tauſenderley gute Einfälle hervor zu bringen: denn ſie ſind mit einer ſtarcken Einbildungs-Krafft verſehen. Hergegen wenn die Feder angeſetzet werden ſoll, ſo iſt der Meiſter nicht zu Hauſe, weil ihr Nachdencken nicht tief genug gehet. Andre ſetzen unvergleichlich wol; und haben doch dabey nicht das geringſte Vermögen, etwas aus dem Stegereiffe, ohne Bedenckzeit, zu vollſtrecken. Diejenigen, ſo ihre Gedancken erſt mit Fantaſiren entdecken, wenn es auch auf eine noch ſo wilde Art geſchähe, und bequemen ſich allgemach zu gründlichen Dingen, weiſen das meiſte Feuer, und ſind wircklich die allerbeſten. Auf dieſe und dergleichen Art kan man die verſchiedenen Gaben, die ein ieder von Natur hat, gegen einander halten und überlegen, wie am füglichſten mit ihnen umzugehen ſey.

§. 54.

Hat einer nun gleich keinen Geiſt von der erſten Gröſſe, ſo darff er deswegen nicht alſobald die Hände ſincken laſſen, ſondern kan zufrieden ſeyn, wenn er nur, bey Gedult und Fleiß, in andern oder dritten Range eine Stelle behauptet: denn Ertz und Eiſen, ſo viel den Gebrauch betrifft, iſt eben ſo nöthig, wo nicht nöthiger in der Welt, als Silber und Gold.

§. 55.

Das ſiebende, was erfordert wird, iſt, daß ein Componiſt und Vorſteher der Muſic eines muntern, aufgeräumten, unverdroſſenen, arbeitſamen und thätigen Weſens ſey; doch auch ordentlich dabey: woran es offt bey den allerlebhafftеſten fehlet. Der Müßiggang muß, wie ein Teufel, gehaſſet werden, weil es deſſen Ruhebanck iſt. Langes Schlafen taugt hier nicht; vielweniger die Übermaaſſe in Tafel-Lüſten, oder ein ſonſt üppiges *) Leben.

§. 56.

Es will hie keine Ungedult, noch fliegende Hitze gut thun. Wenn einer nicht ſolche Luſt oder recht innigliche Liebe zur Sache hat, daß er manchen Verdruß darüber verbeiſſen kan, und ſich von ſeinem löblichen Vorhaben keine Wiederwärtigkeit abwendig machen läßt; ſo iſt er zur Ausübung dieſer Wiſſenſchafft und des dazu gehörigen Amts gar nicht geſchickt.

§. 57.

Es werden einem ja, bey der Muſic und ihrem Betriebe, die wenigſten Roſen in den Weg geleget; vielmehr ſuchen Perſonen von Anſehen und Vielgültigkeit, wiewol mit Unfug, das gantze Weſen auf das möglichſte zu unterdrucken und zu verkleinern, und zwar offt eben diejenigen, die es nach äuſſerſten Kräfften befördern und anfriſchen ſolten, wie GOtt und die Vernunfft befehlen. Bey dergleichen Umſtänden und Anfällen muß nun ein Vorgeſetzter ſeiner Hertzhafftigkeit zuſprechen, andern ein munteres Beiſpiel geben, und in ſich ſelbſt ſo viel Vergnügen aus dieſer edlen Beſchäfftigung zu ſchöpffen wiſſen, daß er iederzeit im Stande ſey, aller Hinderniſſe ungeachtet, ſeine gröſſeſte Ruhe in der Harmonie zu finden, und ſeinen Geiſt zu erqvicken.

§. 58.

Viele hätten wol Luſt zur Sache: es ſtehet ihnen trefflich an, wenn ſie hören, daß hin und wieder berühmte und tüchtige Leute von Kaiſern, Königen und Fürſten hochgeachtet, auch mit anſehnlichen Geſchencken, Beſoldungen und Ehren-Zeichen verſehen werden: den güldnen Wagen verlangten ſie zwar auch; aber das Ringen darnach ſtehet ihnen nicht an: der Preis, das Kleinod gefält ihnen ſehr gut; die Arbeit aber, das Lauffen in den Schrancken, der Fleiß, das beſtändige Nachdencken und Studiren iſt ihres Thuns nicht. Da iſt der achte Punct.

*) Ich habe ſchon vor einigen Jahren den rohen Entwurff zu einer Moral-Muſic verfertiget, und ſattſamen Vorrath von dreißig Haupt-Stücken dazu geſammlet: ob Leben und andre Geſchäffte hinreichen werden, die heilſame Abſicht auszuführen, das ſtehet bey GOtt; nöthig wäre es wol!

§. 59.

Und gleichwie man bisweilen herrliche Köpffe antrifft, bey denen es nimmer genug zu beklagen iſt, daß es ihnen an rechtſchaffener Luſt und Liebe fehlet; ſo iſt nichts ſeltener wahrzunehmen, als der erforderte Fleiß, und die nothwendige, unermüdete Arbeitſamkeit, nebſt den beiden Stücken, dem Naturell und der gehörigen Luſt: weil gemeiniglich bey den angebohrnen Gaben und Begierden nicht wenig Faul- und Trägheit, Wolluſt, Gemächlichkeit und dergleichen vermacht zu ſeyn pfleget.

§. 60.

Ein ſogenanntes Naturell, ohne Luſt und Liebe, iſt wie ein vergrabener Schatz; Luſt, ohne Beſtreben und Wirckung, iſt wie ein verliebter Greiß; Fleiß, ohne Luſt, iſt gleich einem Karn-Gaul, der vom Morgen bis an den Abend ziehet, doch aus lauter Zwang und mit tiefen Seufzen. Luſt und Fleiß, ohne Naturell, iſt ſchier das allerärgſte: denn es gleichet eine ſolche Vermiſchung demjenigen Menſchen, der gerne reich ſeyn wollte, auch weder Mühe noch Gefahr ſcheuet ſeinen Zweck zu erreichen; aber durch lauter unnatürliche, unerlaubte Mittel und Wege, weil er keine rechtmäſſige antreffen will oder kan.

§. 61.

Alſo ſind dieſe drey letzt-erwehnte Stücke, nehmlich: das **Naturell**, die **Luſt**, und der **Fleiß** einem Componiſten und Vorgeſetzten auf unzertrennliche Art höchſt-nöthig und erforderlich: da denn unter dem Artickel des Fleiſſes **das Schreiben** billig obenan ſtehen mag: es ſey nun abſchreiben, umſchreiben, aufſchreiben oder nachſchreiben.

§. 62.

Ob das Reiſen, und vor allen die Beſuchung Italiens, hiebey erfordert werde, wie ihrer viel der Meinung ſind, kan ich ſchwerlich ſchlechthin bejahen: nicht nur deswegen, weil offtmahls Gänſe in Welſchland hineinfliegen, und Gänſe wieder heraus kommen; ſondern weil dieſe verreiſete Gänſe ſich auch gerne mit vielen thörichten Schwanen- oder Pfauen-Federn, ich will ſagen, mit groſſen, geborgten Schwachheiten und unſäglichem Hochmuth zu beſtecken und zu ſchmücken pflegen.

§. 63.

Zu dem gibt es die Erfahrung, daß ihrer viele, die Welſchland mit keinem Fuſſe iemahls betreten haben, nicht allein andre, welche da geweſen ſind, ſondern zuweilen gebohrne Italieniſche Virtuoſen ſelbſt übertreffen. Wer ſich inzwiſchen die Gelegenheit und ſeine Reiſen wol zu Nutz machen kan, auch was tüchtiges aus fremden Ländern zu holen weiß, wozu er wahrlich auch was rechtes hinein bringen muß, dem wird es allemahl ein groſſer Vortheil ſeyn. Unumgänglich nothwendig iſt es nicht; offt gar unnöthig und unnützlich *).

§. 64.

Was noch neuntens und zuletzt erfordert werden mögte, iſt hergegen eines der nothwendigſten Stücke, daß nehmlich ein Componiſt und Director, nebſt ſeinen andern Studien, auch hauptſächlich die gereinigte Lehre von den Temperamenten wol inne habe. Denn niemand wird geſchickt ſeyn, eine Leidenſchafft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht eben dieſelbe Leidenſchafft ſo kenne, als ob er ſie ſelbſt empfunden hätte, oder noch empfindet.

§. 65.

Zwar iſt das keine Nothwendigkeit, daß ein muſicaliſcher Setzer, wenn er z. E. ein Klagelied, ein Trauer-Stück, oder dergleichen zu Papier bringen will, auch dabey zu heulen und zu weinen anfange: doch iſt unumgänglich nöthig, daß er ſein Gemüth und Hertz gewiſſer maaſſen dem vorhabenden Affect einräume; ſonſt wird es ihm nur ſchlecht von ſtatten gehen.

§. 66.

Andern Theils muß er auch die Gemüths-Beſchaffenheit ſeiner Zuhörer, ſo viel immer möglich iſt, erforſchen. Denn ob es gleich wahr bleibet: So viel Köpffe, ſo viel Sinne; regieret dennoch bey den vernünfftigſten und aufmerckſamen Zuhörern gemeiniglich eine gewiſſe Neigung, ein gewiſſer Geſchmack vor allen andern. Z. E. in Kirchen, wo die Haupt-Abſicht auf Andacht gerichtet iſt, wird man ſelten das Ziel treffen, dafern dieſe Andacht nicht durch ſolche Mittel gereizet wird, die zu ihrer Zeit und in ihrem Maaſſe allerhand Temperamente rege machen können. Ein andächtiges Stück zu ſetzen (wie es gemeiniglich verſtanden wird) iſt was mittelmäßiges, und damit iſt der Zuhörer noch lange nicht gerühret, daß man ihm eine ehrbare, ernſthaffte Harmonie vorträgt; ſondern

*) Voy. Les Oeuvres de la *Mothe le Vayer* Tome II. Lettre VII. de l'inutilité des voyages.

dern es hat die Andacht ſehr viele Stücke, muß auch immer erneuret, ermuntert und gleichſam angefachet werden, ſonſt folget der Schlaf darauf.

§. 67.

Bey groſſen Herren und an Höfen iſt es viel leichter, etwas gefälliges hören zu laſſen, als bey groſſen Gemeinen: denn man darff nur das Temperament der Herrſchafft unterſuchen, und die weiche Seite derſelben angreiffen, ſo richtet ſich alles übrige nach dem Geſchmack der vornehmſten.

§. 68.

Dieſe Anmerckungen könnten ſich über gantze Völckerſchafften erſtrecken, denen man gar wol überhaupt und in gewiſſem Verſtande ein allgemeines Temperament beilegen, und daraus abnehmen kan, daß z. E. in Franckreich nicht ſo, wie in England, in Welſchland anders, als in Polen und Teutſchland zu Werck gegangen werden müſſe; wenn man die Gemüther, nach ihrer Lands-Art, bewegen will.

§. 69.

Worin nun eigentlich die verſchiedene Mittel und Arten beſtehen, das kan allein aus der Erfahrung abgenommen, und durch fleißige Unterſuchung geprüfet werden. Deswegen wir uns auch mit dieſer Materie nicht länger aufhalten, ſondern in GOttes Nahmen weiter gehen wollen; wenn wir unſern Anwerber zum Beſchluß des Haupt-Stückes noch dieſe kleine, doch was groſſes in ſich ſchlieſſende Regel gegeben haben: **daß er viel hören, aber wenig nachahmen müſſe.**

Drittes Haupt-Stück.

Von der Kunſt zierlich zu ſingen und zu ſpielen.

** ** **

§. 1.

Wer zeiget die Uiberſchrifft von ſelbſten ſchon an, daß diejenige Wiſſenſchafft, wovon anitzo gehandelt werden ſoll, und die mit ihrem Kunſt-Nahmen Modulatoria heiſſet, zweierley in der Anwendung iſt, nehmlich: in ſo fern ſie erſtlich ihre Abſicht auf menſchliche Stimmen, und fürs andre auf Werckzeuge und Inſtrumente richtet. Das nennet man denn Modulatoriam vocalem & inſtrumentalem.

§. 2.

So nöthig auch dieſe Eintheilung im Lehren ſeyn mag, ſo wenig findet man doch bisher einige Nachricht davon in ſolchen Büchern, da man ſie zu ſuchen Recht hat: und **Printz** iſt noch, meines Wiſſens, der eintzige, welcher des Unterſchieds kürtzlich *) gedencket. In den Wörterbüchern findet ſich weder der Nahm noch die Theilung der Kunſt zierlich zu ſingen und zu ſpielen.

§. 3.

Weil es nun eine ausgemachte Sache iſt, daß niemand ein Inſtrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiſte und beſte ſeiner Geſchicklichkeit vom Singen entlehnet, indem aller muſicaliſchen Hände Werck nur zur Nachahmung der Menſchenſtimme **) und zu ihrer Begleitung oder Geſellſchafft dienet: ſo ſtehet die Kunſt, zierlich zu ſingen, zwar billig oben an, und ſchreibet dem Spielen viele nützliche Regeln vor; es läſſt ſich aber hergegen auch vieles gar füglich ſpielen, das im Singen nicht die geringſte gute Art haben würde. Daraus erhellet ſodann die Nothwendigkeit und der Nutz dieſes Unterſchiedes.

§. 4.

Was inzwiſchen in dieſem Haupt-Stücke vorkömmt, das läſſt ſich ſowol bey der Spiel- als Singe-Kunſt gebrauchen; was aber bey der erſtgenannten noch mehr oder beſonders zu beobachten ſeyn mögte, davon wird der Leſer im dritten Theil, in ſo fern es ſich ſchickt, eins und anders am gehörigen Orte antreffen, wenn von der Kunſt auf Inſtrumenten zu ſpielen beſonders gehandelt werden ſoll.

*) In ſeinem Compendio Muſicæ ſignatoriæ & modulatoriæ vocalis p. 34.

**) Daher die Redens-Arten: cantare tibiis, cantare fidibus &c. ihren Urſprung haben: denn alles muß ſingen, d. i. auch das geſpielte ſelbſt muß ſingen.

Digitized by Google

§. 5.

Wir wenden uns alſo vorzüglich zu der eigentlichen und rechten Wiſſenſchafft *) eines geſchickten Sängers, welche lehret, **wie man ſeine Stimme zierlich und auf das angenehmſte führen ſoll.** Ich ſage von einem **geſchickten** Sänger: denn, richtig nach vorgeſchriebenen Noten und Tacte zu ſingen, das gehöret in die niedrigſten Schulen, deren es in Welſchland eben ſo viel zum Singen, als bey uns zum Leſen gibt. Hier haben wir nicht mehr mit den bloſſen Anfangs-Gründen, die Zeichen zu kennen und die Intervalle zu treffen, ſondern mit gantz andern Dingen zu thun.

§. 6.

Zwar wird nicht erfordert, daß ein Sänger, als ſolcher, ſeine Melodien ſelbſt mache oder ſetze, wohin ihrer viele das Wort, **Moduliren**, deuten wollen; ſondern daß er eine bereits verfertigte Melodie ſowol ohne den geringſten Anſtoß nach der Vorſchrifft, als inſonderheit daß er dieſelbe anmuthig, geſchmückt und künſtlich herauszubringen wiſſe: das erſte iſt **ſchlecht leſen**; das andre **mit Nachdruck und guter Art leſen.**

§. 7.

Dieſes Stück gründet ſich mehr auf das Werck oder auf die Ausübung ſelbſt, auf den Geſchmack und auf die mit Vernunfft eingeführte Manier **), als auf gewiſſe Regeln und ſonderbare Vorſchrifften; wiewol man doch auch von dieſen letztgenannten überhaupt eines und anders lehren kan, welches zu ſeiner Zeit und am rechten Orte ſchon gute Dienſte thut.

§. 8.

Es ſind dergleichen Zierrathen nicht nur gröſſeſten Theils mancher Veränderung, Mode und Neuerung unterworffen; ſondern auch, nach dieſer oder jener Landes-Art, ſo wie die Stimmen und deren Führung, an ſich ſelbſt ſehr verſchieden. Daher vielleicht das parthepiſche und ohne Zweifel von einem eigenlobenden Gallier erfundene Sprichwort ***) entſtanden; **die Teutſchen bölcken; die Welſchen blecken; die Spanier heulen; nur die Franzoſen allein ſingen.**

§. 9.

Ehe wir nun den Schmuck, der ſowol eine groſſe Fertigkeit als Beſcheidenheit des Sängers erfordert, vor uns nehmen, wollen wir vorher die Fehler in der Modulatoria ein wenig beſehen, welche ſich zwar leichter beſchreiben und ausmärtzen, als die Vollkommenheiten zeigen und lehren laſſen; doch aber auch nothwendig aus dem Wege geräumet werden müſſen, ehe und bevor etwas zierliches zu Marckte gebracht werden kan.

§. 10.

*) ᾠδικὸν Græci vocant, quod Cantatoriam ſonat, quæ variis ornamentis modulari docet. *Don. de Præſtant. Muſ. veter.* p. 78.

**) Die ſogenannte Manieren in der Don-Kunſt hieſſen vormahls mit ihrem Kunſt-Nahmen Coloraturen oder Figuren, wurden auch nicht gar unrecht in einfache, zuſammengeſetzte und vermiſchte getheilet, welches, wenn man ein eigenes Werck davon ſchreiben wollte, ebenfalls zu beobachten ſtünde.

***) Germani boant; Itali balant; Hiſpani ejulant; Galli cantant. Die guten Engländer müſſen ſpäter, als andre Völcker, zum Singen gekommen ſeyn; man würde ihrer ſonſt in dem Ausſpruche dieſes Gasconiers nicht verſchonet haben. Hermann Finck, ehmahliger Capellmeiſter des Königes Sigismundi I. in Polen, der auch Auguſt I. heißt, nennet den erwehnten Groſsſprecher, im fünfften Buche ſeiner zu Wittenberg 1556, 4 gedruckten Practiſchen Muſic, recht artig: neſcio quem parum noſtræ genti æquum cenſorem. Bey Gelegenheit dieſes ſehr alten Buchs und deſſen Verfaſſers ſtünde zu erinnern, daß derjenige Finck, deſſen Herberger, und nach ihm Walther gedenckt, Heinrich geheiſſen habe, ein Oheim des Hermanns, folglich viel älter geweſen, und ſchon beim Könige Johann Albert, nachgehends aber beim Alexander in Dienſten geſtanden ſey, da denn dieſer letztere mit ihm, wegen ſeines Nahmens und Gehalts, alſo geſchertzet: wenn ich eine Fincke ins Gebäurlein ſetze, die ſingt mir durchs gantze Jahr, und koſtet kaum einen Ducaten. Daß es Schertz geweſen ſey, iſt daraus zu ſchlieſſen, weil ſonſt König Alexander, wegen ſeiner faſt gar zu groſſen Freigebigkeit von allen Geſchicht-Schreibern, auch ſelbſt von unſerm jüngern Hermann Finck, ſehr gerühmet wird. Es gedenckt Conrad Mannbäi, in der Vorrede ſeines Berichts von den Modis mit keinem Worte der Practicæ Muſicæ, ſondern ſetzet nur bloß den Nahmen, Hermann Finck, mit unter diejenigen Schrifftſteller, deren er ſich zu ſeiner Arbeit bedienet hat. Ein mehres kan man aus der Zueignungs-Schrifft obbeſagter Practiſchen Muſic erſehen, deren von uns hier angeführtes fünfftes Buch eben unſre vorhabende Materie behandelt, nehmlich, artem eleganter & ſuaviter cantandi, und um deſſentwillen deſto eher dieſe Stelle verdienet.

Digitized by Google

§. 10.

Die Vielheit der Mängel und Gebrechen im Singen sollte mich von dieser Arbeit fast abschrecken; dennoch will ich die vornehmsten derselben so kurtz und bündig zusammen fassen, als nur möglich ist. Der erste und wichtigste Uibelstand im Singen mag wol seyn, wenn durch gar zu öfteres und ungeitiges Athemholen die Worte und Gedancken des Vortrages getrennet, und die Läuffe unterbrochen oder zerrissen werden. Fürs andre, wenn man schleifet, was abgestossen; und abstösset, was geschleifet werden sollte. Das sind ein paar grosse Fehler.

§. 11.

Drittens, wenn man die Stimme in allen Klängen, ohne es zu wissen oder zu mercken, entweder ein kleinwenig über sich ziehet, oder unter sich sincken läßt, und also falsch anstimmet, welchem Unwesen, das aus übler Beschaffenheit des musicalischen Gehörs entstehet, diejenigen Völcker mehr, als andre, unterworffen zu seyn scheinen, denen der Ursprung des oberwehnten Sprichworts zugeschrieben wird.

§. 12.

Viertens, wenn man den Text gleichsam in sich schlucket; die Laut-Buchstaben dergestalt verändert, daß aus dem a ein o wird, und so weiter: samt vielen andern Mängeln, die sich absonderlich in der Aussprache hervorthun. Ein gewisser Cantor hatte die üble Gewohnheit aus der Lese-Schule mitgebracht, daß er kein S ohne vorgesetztes å aussprechen konnte. Wie er nun einst die Worte: **Sollen wir mit dem Schwerdt drein schlagen**, im Chor mit sang, hieß es so: å sollen wir mit dem å Schwerdt darein å schlagen, und kamen also drey Sylben mehr zum Vorschein, als erfordert waren: daher denn nothwendig der Tact, bey öfterer Wiederholung, grausam gezerret werden muste, und der gute Mann sich hefftig erboste, in Meinung die Schuld läge an den andern.

§. 13.

Fünfftens, wenn durch die Nase, mit zusammengebissenen Zähnen, gar zu sehr aufgesperrtem Maule *) und dergleichen garstigen Umständen gesungen wird: daraus nicht nur ein sichtbarer Eckel bey den Zuhörern, sondern auch eine Unvernehmlichkeit im Verstande entstehet.

§. 14.

Sechstens, wenn die Stimme starck angegriffen wird, wo sie sanfft verfahren sollte; und wenn sie hergegen matt klingt, wo sie eigentlich frisch und helle lauten müste. Denn gleichwie die Phonascie oder Stimm-Pflege lehret, **wie und auf was Weise** man starck oder gelinde singen soll; so weiset hergegen die Modulatorie, **wo und an welchem Orte** sich solches am besten schickt: welches die meisten Sänger aus der Acht lassen, ja offt gar umkehren.

§. 15.

Man muß sich billig verwundern über die kluge Regel, welche schon ein Paar hundert Jahr gegolten hat, **daß eine iede singende Stimme, ie höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärcket und völliger oder kräfftiger †) heraus gebracht werden soll.** Wir haben uns aber noch mehr zu verwundern, daß solche vernünfftige und erlesene Sätze bey itziger lüsternen Welt fast nichts mehr zu sagen haben.

§. 16.

Siebendens entstehet eine grosse Verwirrung, wenn Figuren oder Manieren, es sey im Singen oder im Spielen, angebracht werden, die entweder mit den andern Stimmen gantz uneins sind; oder auch, nach der verdorbenen Welschen Zwang-Art, dergestalt ausschweifen, daß sie die Melodie im Grunde zerrütten, und von einem sehr üblen Geschmacke zeugen.

§. 17.

Alle diese Fehler, und andre mehr, haben ihre eigne Fächer und Nahmen, womit wir ies doch dem Leser hiesiges Orts beschwerlich zu fallen Bedencken tragen, indem es besser seyn wird, annoch mit wenigen der gebräuchlichsten und beständigsten Anmuthigkeiten und Zierrathen zu gedencken, die ein Sänger oder Spieler zu beobachten höchst nöthig hat: wenn nur überhaupt bemercket worden, daß dergleichen Mängeln, als den Kranckheiten des Leibes, im Anfange sehr leicht, bey eingerissener Gewohnheit aber schwerlich, auch wol nimmermehr abzuhelffen sey.

*) Ore distorto & hiante, hieß es vor hundert und etlichen achzig Jahren beym **Hermann Finck** l. c.

†) Quælibet vox, quo magis intenditur, eo submissior & dulcior sonus usurpetur; quo autem magis descendit, eo sonus sit plenior. *Id. ibid.*

Digitized by Google

§. 18.

Von den eigentlichen Manieren im Singen und Spielen läßt ſich eben nicht ſehr viel gewiſſes ſagen. Denn gleichwie es vor Alters ſchon hieß, und zwar mit Wahrheits-Grunde, daß die Sache nicht bloß auf Regeln, ſondern vielmehr auf den Gebrauch, auf groſſe Uibung und Erfahrung *) ankomme: ſo heißt es noch bis dieſe Stunde; auſſer daß man überhaupt den geſcheuteſten Welſchen, doch ohne Zwang und Uibermaaſſe, von Zeit zu Zeit, am meiſten und vor andern hierin zu folgen Urſache findet.

§. 19.

Heinichen ſchreibt hievon folgendes: „Die Manieren oder muſicaliſche Zierrathen ſind „unzehlich, und verändern ſich nach dem Geſchmack (eines iedweden) und (eigner) Erfahrung. „Weil es nun hierin nicht ſowol auf Regeln, als auf die Uibung und (vieles judicium d. i.) „gute Beurtheilung ankömmt, ſo können wir in dieſem engen Raum (das Buch hält bis ſechs „Alphabete) weiter nichts thun, als einige prima principia (oder erſte Anfangs-Gründe) und „kurtze Anleitung geben. Das übrige müſſen wir der ocularen Demonſtration (dem augenſchein„lichen Beweiſe) eines Lehrenden, oder dem eignen Fleiſſe und der Erfahrung eines Lernenden **) „überlaſſen.„ So ſtimmen alte und neue Verfaſſer dieſen Falls überein, ohne daß einer von dem andern was gewuſt hat.

§. 20.

Damit wir aber dennoch gewiſſe beſondre Zierrathen, die noch ſo ziemlich Stand halten, und eben nicht auf eines iedweden eigene Erfahrung und Geſchmack lediglich ankommen, alhier anführen, ſo mercke man ſich

Erſtlich den ſo genannten Accent, welcher bey einigen der Vorſchlag ***), und in Franckreich le port de voix †) heiſſet, da die Stimme, ehe die folgende vorgeſchriebene Note ausgedruckt wird, den nächſt darüber oder darunter liegenden Klang vorher gantz ſanfft, und gleichſam zweimahl ſehr hurtig berühret.

§. 21.

Es ſind alſo die Accente theils auf- theils abſteigend, einfach und doppelt: bey den einfachen wird von der nächſtfolgenden Note nur ein weniges, bey den doppelten aber die Helffte der Geltung genommen, ſo daß die accentirende Note deſto länger, und mit einer angenehmen Verzögerung gehöret wird, als worin offt die beſte Luſt beſtehet. In Clavier-Sachen erfordert überdis die Verdoppelung der Accente zwo Stimmen oder zween Finger, die beide zu gleicher Zeit dieſe Manier anbringen. Die erſte der beiden hiezu erforderten Noten nenne ich die accentirende; die letzte aber die accentuirte; welches um mehrer Deutlichkeit willen erwehne; ob mir gleich nicht bewuſt, daß ſich iemand vor dieſem ſolcher ſchier nöthigen Ausdrücke bedienet hätte.

§. 22.

Es muß aber der Accent, abſonderlich im Halſe, ſo gelinde gezogen und geſchleifft werden, daß die beiden Klänge, davon wir reden, gantz genau an einander hängen, und faſt wie ein einziger Klang herauskommen mögen.

§. 23.

Der neueſte, und heutiges Tages ſtarck eingeführte Gebrauch dieſes Accents aber iſt, daß er ſowol im Spielen als im Singen offt ſpringend, von der Qvart an bis in die Octav, auf und unterwärts Dienſte thun muß: als wodurch inſonderheit etwas ſpöttiſches, ſpröddes, freches und hochmüthiges ſehr natürlich ausgedruckt werden kan; wenn ſolches erfordert wird. Und auf

*) Non ſolis præceptis, ſed verius uſu, multa tractatione, longaque experientia comparatur Ars elegantер & ſuaviter canendi. *Herm. Finckius l. c.*

**) S. General-Baß in der Compoſition p. 522 §. 3. Die erſten eingeſchloſſenen Worte (nach eines iedweden Geſchmack, und eigner Erfahrung) verurſachen billig ein Bedencken; die andern ſind unſern Teutſchen zu Gefallen hergeſetzet.

***) In wolgedachten Heinichens Wercke wird der Vorſchlag p. 525 beſchrieben, daß er ſey, eine den *Incipienten* (Anfängern) bekannte Manier, und könne von *exercirten* (geübten) Leuten in allen Intervallen angebracht werden. Die andern Beſchreibungen ſind faſt durchgehends eben ſo gründlich und vernehmlich.

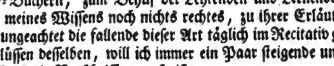
†) Le port de voix conſiſte à nommer une Note ſur une partie de celle qui la precede, par anticipation de valeur & de ſon, ou par anticipation de ſon ſeulement, avant que de la porter au ſon qui lui eſt naturel. *J. Rouſſeau, Methode pour apprendre à chanter* p. 56. Das ſind wunderliche Definitiones.

Digitized by Google

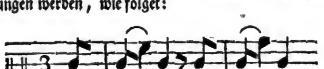
auf solchen Gebrauch hat ohne Zweifel Heinichen gesehen, wenn es bey ihm heißt, es könne der Accent bey allen Intervallen angebracht werden.

§. 24.

Von den Stuffen-Accenten, die ich deswegen so nenne, weil sie mit Secunden zu thun haben, und den springenden dadurch entgegen gesetzet werden, finden sich Beispiele genug in gedruckten Unterrichts-Büchern, zum Behuf der Lehrenden und Lernenden: weil aber von den Sprung-Accenten, meines Wissens noch nichts rechtes, zu ihrer Erläuterung, in Noten-Exempeln zu sehen ist, ungeachtet die fallende dieser Art täglich im Recitativ gehöret werden, nehmlich bey einigen Schlüssen desselben, will ich immer ein Paar steigende und fallende Proben davon hiehersetzen. Wenn die Vorschrifft nun so ist:

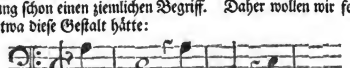


und man findet für gut, steigende Accente in der Qvart und Qvint anzubringen, muß es ungefehr gespielet oder gesungen werden, wie folget:

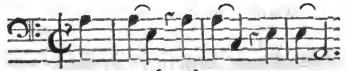


§. 25.

Ich sage, ungefehr, denn so eigentlich lassen sich die Manieren mit Noten schwerlich ausdrücken; die lebendige Stimme des Lehrers muß allemahl das beste dabey thun: doch gibt die schrifftliche Vorstellung schon einen ziemlichen Begriff. Daher wollen wir ferner den Fall setzen, daß die Vorschrifft etwa diese Gestalt hätte:

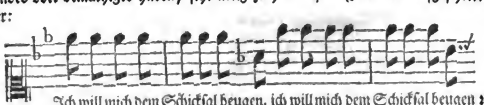


und iemand wollte, bey zulassenden Umständen, fallende Accente in der Qvart, Qvint und Sext hiebey anbringen, würde es in der Ausübung ungefehr so herauskommen müssen:



§. 26.

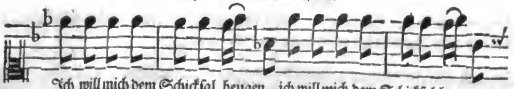
Eine noch unberührte Lehre von Accenten, die man billig Uberschläge heissen könnte, so wie man jene Vorschläge nennet, muß ich doch hier mit Stillschweigen nicht vorüber gehen lassen. Es bestehen dieselbe Accente oder Uberschläge darin: wenn ein Fall in die Qvart, Qvint oder weiter herunter geschehen soll, daß alsdenn das erste Ende solcher Intervalle einen feinen und kurtzen Anhang oder Zusatz*) von dem nächst überliegenden Klange bekömmt, der nicht zu Buche stehen darff, sondern willkührlich ist, wie alle andre Manieren, und absonderlich in Sätzen, die was klagendes oder demüthiges haben, sehr artig zu hören ist. Z. E. der aufgeschriebene Satz wäre dieser:



Ich will mich dem Schicksal beugen, ich will mich dem Schicksal beugen ꝛc.

die berühmte Madame Keiser hat dieses beugen einst in der hiesigen Doms-Music so nachdrücklich herausgebracht, daß es fast sichtbar schien, und die Augen voller Ohren wurden; nur durch folgenden kleinen Zusatz und überschlagenden Accent:

*) Das Wort Zusatz schickt sich übel zu dieser Manier, indem das Wort Accent fast eben das sagen will, welches von ad zu, und canere, singen, zusammengesetzet ist, der Meinung, als hiesse es ein Zugesang, Zugabe, Zusatz.



Ich will mich dem Schickſal beugen, ich will mich dem Schickſal beugen ꝛc.

§. 27.

Der **Tremolo** *) oder das Beben der Stimme iſt weder der ſo genannte **Mordant**, wie ihrer viele meinen, noch irgend eine auf andre Art aus zween Klängen beſtehende Figur, nach **Printzens** irrigem **) Angeben und ungültigem Exempel; ſondern die allergelindeſte Schwebung auf einem einzigen feſtgeſetzten Ton, dabey meines Erachtens das Oberzünglein des Halſes, (epiglottis) durch eine gar ſanffte Bewegung oder Mäßigung des Athems, das meiſte thun muß: ſo wie auf Inſtrumenten die bloſſe Lenckung der Fingerſpitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewiſſer maaſſen eben das ausrichtet, abſonderlich auf Lauten, Geigen und Clavichordien, die gnungſam beweiſen, daß mehr nicht, als ein einziger Haupt-Klang, dazu erfordert wird.

§. 28.

Wer die Tremulanten in den Orgelwercken kennet, wird wiſſen, daß bloß der zitternde Wind daſelbſt die Sache ausmacht, und kein andrer, weder über- noch unterliegender Taſt auf dem Clavier dabey berühret wird: denn es iſt ein ſolcher Tremulant nur eine Klappe in der Windröhre auf den Orgeln, welche ein Schweben im Spielen verurſacht, ſo offt man es haben will. Auf Geigen kan dergleichen Zittern auch mit den Bögen***) in einem Strich, auf einem Ton bewerckſtelliget werden; ohne daß man dazu einen zweiten nöthig hat.

§. 29.

Es läßt ſich alſo dieſer **Tremolo** nicht eher in Noten deutlich vor Augen legen, als bis gewiſſe Zeichen des Windes und der Fingerſpitzen erfunden worden: denn ob man gleich ſagen wollte, daß auch die geringſte Bewegung, ſie geſchehe mittelſt des Windes oder der Fingerſpitzen einen andern Klang hervorbringe, ſo iſt ſolches zwar mathematiſch zu reden, nicht ohne; aber dergleichen feine Klang-Eintheilung kan niemand beſchreiben, noch meſſen; vielweniger mit gebräuchlichen Abzeichen vorſtellig machen. Man kan wol andeuten, an welchem Orte ein ſolches Zittern oder Schweben geſchehen ſoll, aber wie es eigentlich damit zugehe, kan weder Feder noch Circkel zeigen: das Ohr muß es lehren.

§. 30.

Man muß alſo den **Tremolo** im geringſten nicht mit dem **Trillo** und **Trilletto** vermiſchen: wie faſt alle alte Lehrer in ihren Schrifften gethan haben: denn die letztgenannten Zierrathen beſtehen **in einem ſchaffen und deutlichen Schlagen zweener zuſammenliegender oder benachbarter, und mit einander auf das hurtigſte unverwechſelnder Klänge**; wie denn auch das Trillo von dem Trilletto ſonſt in keinem Stücke unterſchieden iſt, als in der Länge und Kürtze ihrer Dauer, die bey dem letzten nur ſehr klein iſt.

§. 31.

Daher denn abermahl der gute **Printz** auf einem fahlen Pferde gefunden wird, da er das **Trillo** für ein bloſſes Zittern in einer Clave angibt. **Trillo**, ſagt er †), **iſt ein Zittern der Stimme** (das pflegt man ſonſt einen Bocks- oder Schafs-Triller zu nennen) **in einer Clave über einer groſſen Noten, mit einem etwas ſcharffen, doch lieblichen und manierlichen Anſchlagen.** **Georg Falck** ſingt aus eben demſelben Ton, in ſeiner idea boni cantoris, und viele andre ſeines Gelichters; ohne Wiederſpruch: das iſt zu ſagen, ohne daß ihnen noch von iemand wäre wiederſprochen worden. Wenn ichs nicht thäte, ſowol in dieſem Fall, als in andern, handelte ich wieder Pflicht und Gewiſſen: da ich doch den gebührenden Ruhm einem ieden ſonſt gerne laſſe. Aber in wiſſenſchafftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht ſchonen, und ſo bald iemand eine Zeile drucken läßt, unterwirfft er ſich gutwillig dem allgemeinen Urtheil: ſeiner Ehren

im

*) Tremolo n'eſt pas un bon mot Italien; Tremolante ſeroit bien meilleur. *Broſſard, p. 191*, woſelbſt er zum Beiſpiel die Trembleurs (wie man itzund die Quäker nennet) aus der Lullyſchen Oper **Iſis** anführet.

**) Muſ. modulator. p. 47.

***) **Broſſard** nennetes am angezeigten Orte: faire *ſur le même degré* pluſieurs notes d'un ſeul coup d'archet, comme pour imiter le Tremblant de l'Orgue.

†) Muſ. modulator. p. 51.

im übrigen unverfänglich. Meine eigene Schrifften müssten ebenfalls ihre Gefahr stehen. Es kan nicht schaden, wenn ich dieses gleich mehr, als einmahl sage.

§. 32.

Die Frantzösischen Sänger, sonderlich die Sängerinnen, lieben ein etwas langsames Anschlagen der beeden zum Triller gehörigen umwechselnden Klänge: es gibt auch solches Verfahren, unter andern ein Zeugniß, daß die Werckzeuge der Kehle, oder vielmehr des Oberzüngleins sehr wol beschaffen sind, ja es klingt vernehmlich und rein, obwol etwas matt.

§. 33.

Die Welschen hergegen schlagen ihre **gemeine** Triller sehr geschwind, starck und kurtz, fast wie Trilletten; ausser dem Fall, wenn etwa auf einem oder andern Ton lange auszuhalten ist, welches sie eine **Tenuta**, und die Frantzosen tenuë nennen: alsdenn müssen sie nothwendig ein wenig bedächtlicher und nicht so schnell zu Wercke gehen, um den Athem zu sparen, der im hurtigen Trilliren auch desto hurtiger entgehet, und bald gebricht.

§. 34.

Bisweilen werden auf solchen **Tenuten** auch wol langsame Triller mit geschwinden untermenget und abgewechselt; wozu aber eine mehr als gemeine Geschicklichkeit und biegsame oder geschmeidige Beschaffenheit der Werckzeuge im Halse gehöret.

§. 35.

Wie nun nichts so sehr eine gute Melodie zieret, als ein wolangebrachtes **Trillo**, das von ziemlicher Geschwindigkeit und gehöriger Länge ist: so bringet hergegen desselben überhauffter Gebrauch, wie die Ausschweiffungen in allen Zierrathen thun, eine grosse Unanständigkeit, Geringachtung und Eckel bey gescheuten Zuhörern zu Wege.

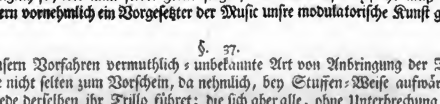
§. 36.

Dieses ist zwar von den übrigen Ausschmückungen des Gesanges und Klanges gleichfalls zu verstehen; doch weil die Triller *) iedermanns Werck, auch allenthalben zu Hause gehören wollen (obgleich manchem Singenden die Natur an reinem Anschlage hinderlich fällt); so hat sich ein Componist oder Capellmeister desto mehr in Acht zu nehmen, daß er einem etwa Trillsüchtigen Sänger oder Spieler nicht gar zu öffters Gelegenheit in seinen Sätzen dazu gebe: denn man schreibt gemeiniglich so, wie man selber gerne singet, und aus dieser Ursache muß nicht nur ein Sänger, sondern vornehmlich ein Vorgesetzter der Music unsre modulatorische Kunst gründlich inne haben.

§. 37.

Eine unsern Vorfahren vermuthlich unbekannte Art von Anbringung der Triller kömmt heute zu Tage nicht selten zum Vorschein, da nehmlich, bey Stuffen-Weise aufwärts steigenden Noten, eine iede derselben ihr Trillo führet; die sich aber alle, ohne Unterbrechung, an einander schliessen müssen, als wäre es nur ein eintziger, der offt fünf, sechs, oder mehr Grade fortwähret; doch niemahls herunter, sondern, so viel ich weiß, allemahl empor gehet. z. E.

Cadena di Trilli.



Wir haben uns, in Ermanglung eines Vorgängers, die onomato-poetische, oder Nahmen machende Freiheit genommen, diesen Zierrath so lange Cadena di Trilli, d. i. eine **Trill-Kette** zu nennen, bis bessere Zeitung einläufft, und was füglichers erdacht wird.

§ 38.

Die ehmaligen Sangmeister machten viel Wesens von einer Ausschmückung, welche sie **Groppo** hiessen. Nach meiner Verteutschung ist das so viel, als ein **Knauff in Trauben-Gestalt**, und ich kan nicht begreiffen, wie es möglich sey, daß dieses Wort, **Groppo**, im Welschen eine Waltze oder Kugel bedeuten könne; ob es gleich **Printz, Walther** und viele andre in ihren

*) Das Wort scheinet teutscher Abkunfft zu seyn, vom **Dreben**: woraus endlich **Drillen**, oder trillen entstanden; welches, wie bekannt, eine in Wendungen und Drehungen bestehende Krieges-Uibung ist. Diejenige Leinwand, so man **Drell** nennet, kömmt ebenfalls vom **Dreben** her, und unsre Triller oder Driller sind nichts, als abwechselnde Wendungen und Drehungen der Klänge.

Büchern so auslegen. Es kömmt gantz gewiß her von Grappo, eine Traube, die im Frantzösischen und Engländischen Grape *) heißt, und bezeichnet alles dasjenige, sowol im eigentlichen als figürlichen Verstande, was wir im Niedersächsischen und Engländischen (als Alt-Teutschen) ein Kluster nennen, nehmlich z. E. viele kleine Beeren oder andre Dinge, die dicht zusammen gefüget sind oder sich häuffen: wie hier, bey dieser Manier, die an einander geschlossene Schreib-Noten thun.

§. 39.

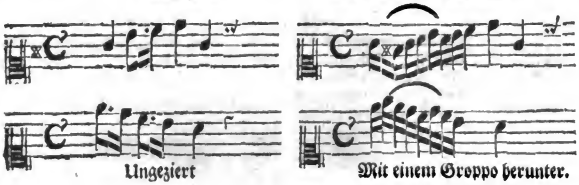
Man brachte diesen Trauben-Zierrath gemeiniglich bey den Schlüssen der Melodie an: wie denn noch heutiges Tages die meisten Ausschmückungen des Gesanges ihre Stelle am Ende, gleich den Abschieds-Complimenten, zu behaupten suchen: daher solche Figuren auch Vorzugs-Weise Cadentzen genennet werden: nicht weil sie es selber sind, sondern weil sie sich dabey einfinden.

§. 40.

Wir dürffen uns in diesem Stücke eben an den Ort nicht binden, sondern können die Groppen theils ausserordentlich, als einen blossen zufälligen Zierrath, theils förmlich oder wesentlich gar wol mit in die Melodie bringen, und gantze Läuffe daraus bilden: welche keinen geringen Wol-Laut mit sich führen, falls die Leidenschafft, so man ausdrücken will, dergleichen Dreh- und Wendungen vergönnet.

§. 41.

So wenig als es nun oben nöthig gewesen, von Trillern und ihrer eigentlichen Form ein Muster in Noten beizubringen: weil nicht nur die Beschreibung gar deutlich, sondern auch die Sache selbst sehr bekannt ist; so erforderlich dürffte es doch scheinen, die Groppen in Noten darzustellen; weil sie etwas fremder sind, als die Triller, und sich schwerer mit Worten begreifflich machen lassen.



§. 42.

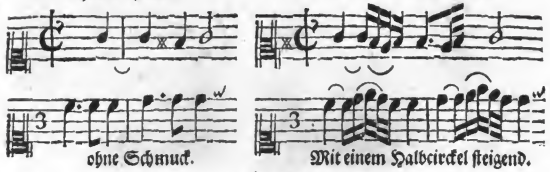
Der sogenannte Halb-Circkel, Circolo mezzo, ist fast eben dieser Art; doch etwa um die Helffte kleiner, als der Groppo, wenn die Gestalt der Noten, die gleichsam einen halben Circkel vor Augen stellet, betrachtet wird. Eigentlich ist es eine solche Figur, dadurch aus wenigen Grund-Noten gewisser maassen ihrer mehr, und kleinere **) gemacht werden. Meines Bedünckens hat ein solcher Halb-Circkel seine bequemste Stelle im Schlusse, oder in einem Absatze des Gesanges; wiewol auch sonst, absonderlich wo der Einklang etlichemahl nach einander folget, Gelegenheit dazu aufstossen kan.

Ohne

*) In der Mahlerey nennet man es Groupe, c' est à dire, un Assemblage de plusieurs Corps les uns aupres les autres.

**) Man nennet dergleichen Zierrath durchgehends: Diminutionem Notarum; In der Pödel-Sprache: eine Variation.

ohne Schmuck. Mit einem Halbcirckel fallend.



ohne Schmuck. Mit einem Halbcirckel steigend.

§. 43.

Nun kommen wir zur **Tirata**, welche bey itzigen Zeiten auf gewisse Weise einen stärckern Gebrauch hat, als die vorhergehende Manier, und eigentlich einen Schuß oder Pfeilwurff, nicht aber, wie die meisten Ausleger wollen, einen Zug oder Strich bedeutet, weil die Stimme nicht bloßhin gezogen oder gestrichen wird, sondern mit Macht herauf oder herunter schiesset, und ein gar schnelles Schleuffen, gemeiniglich in Pans Qvint, auch wol in die Octav, doch seltener anstellet.

§. 44.

Daher ich denn das gemächliche Auf- und Niederziehen der Sing-Leiter (Scalæ) in lauter halben Schlägen mit diesem Tiraten-Nahmen unmöglich belegen kan, wie **Brossard**, und einige seiner Jünger thun, ohne ihn zu nennen: indem dabey weder schleuffen noch lauffen, weder Zug noch Strich, vielweniger etwas, das einem Spieß-Schuß, Pfeil-Wurff oder dergleichen ähnlich wäre, sondern ein gantz spanischer Gang, Fuß vor Fuß, zu erblicken ist. Nun folgen Muster von rechten **Tiraten**; wobey sich von ungefehr auch ein Halbcirckel meldet.

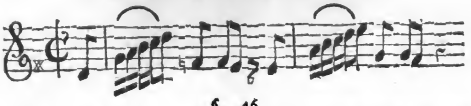
Schlechtweg. Mit einer Tirate hinauf.

Schlechtweg. Mit einer Tirate herunter.

§. 45.

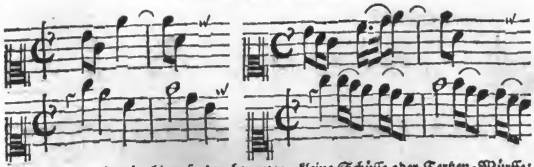
Vor kurtzer Zeit war man so schrecklich verliebt in diesen Zierrath, daß die Componisten nach der neuesten Mode fast keine Arie oder Symphonie machten, in welcher sie dergleichen Männgen nicht häuffig und ausdrücklich hinsetzten; da sie es doch der Wahl des Sängers oder Spielers, und deren Bescheidenheit vielmehr überlassen sollten: denn auch diese müssen etwas sparsam mit dergleichen Dingen umgehen, wofern sie keinen Eckel erwecken wollen. Ich sage so viel: wenn ein Zoll, zum Behuf des Kirchen-Chors, auf folgendes Exempel, oder dessen gleichen geleget, und mir die Einforderung dieser musicalischen Mauth aufgetragen würde, es sollte den Evangelischen Leviten schon was rechtes abwerffen:

Misgebrauchte Tiraten, in Menge.



§. 46.

Die sogenannten **Schleuffer**, welche aus der Tertz entweder hinauf oder herunter gezogen werden und tagtäglich vorkommen, sind nichts, als kleine **Tiraten**. Z. E.



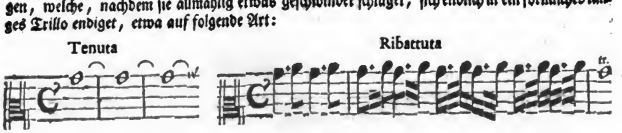
das waren Tirate piccole hinauf oder herunter, kleine Schüsse oder Tertzen-Würsse; gehen sie aber in die Octav, so kan man sie mit allem Recht Tirate maggiori oder grosse Tiraten nennen.

§. 47.

Die Ribattuta ist endlich noch wol werth, daß man ihrer mit wenigem gedencke: sie bestehet in einer punctirten und bedächtlich-abgestossenen Umwechselung zweener neben einander liegenden Klänge, dabey man immer auf den untersten, und längsten, als einen Ruhe-Punct, wiederkehret und Fuß fasset. Das Wort bedeutet eine Zurückschlagung, und braucht keiner weitern Auslegung; findet sich aber weder in musicalischen Wörterbüchern, noch in andern gewöhnlichen Unterrichtungs-Schrifften für Sänger, deren ich eine ziemliche Anzahl durchgelesen habe; ausser in einigen mit der Feder geschriebenen und ungedruckten Anweisungen.

§. 48.

Die Tenuta, deren wir oben erwehnet, wird gar füglich mit einer Ribattuta angefangen, welche, nachdem sie allmählig etwas geschwinder schläget, sich endlich in ein förmliches langes Trillo endiget, etwa auf folgende Art:



§. 49.

Der werthe Heinichen gedencket eines Durchganges (tranſitus) in die Tertz, der mit einem Triller begleitet wird. Wir wollen dieser artigen und wolbekannten Manier solchen Nahmen gerne gönnen; ob derselbe gleich in vielen andern Fällen auch Statt findet, und also verschiedene Dinge dadurch bedeutet und dunckel gemacht werden. Durchgang wird bey sehr vielen Lehrern für Passaggio genommen; oder wenigstens legen sie das Wort Passaggio von einem Durchgange gantz natürlich aus.

§. 50.

Tranſitus heißt auch sonst, wenn einige in den Ober-Stimmen vorkommende Klänge mit dem Basse nicht wol übereinstimmen und dennoch mit durchlauffen. Bey unsrer vorhabenden Materie ist der vermeinte Durchgang gantz was anders, und findet sich in den Grund-Noten der aufgeschriebenen ordentlichen einstimmigen Melodie, alwo er nur mit einem schnellen Triller und einer hurtigen Drehung gezieret wird. Es ist ein solcher unentbehrlicher Zierrath, daß man ohne denselben schier keine Melodie annehmlich spielen oder singen kan. Z. E.

So genannter Durchgang. Dessen Trillender Zierrath.

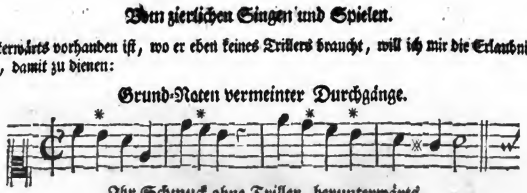
§. 51.

Weil iedoch dieser Schmuck allemahl in auffsteigenden Noten erscheinet, und noch in unsern gedruckten Anweisungen oder Lehr-Büchern kein Beispiel eines solchen manierlichen Durchganges

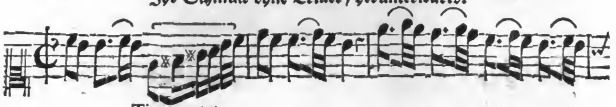
hers

herunterwärts vorhanden iſt, wo er eben keines Trillers braucht, will ich mir die Erlaubniß ausbitten, damit zu dienen:

Grund-Noten vermeinter Durchgänge.



Ihr Schmuck ohne Triller, herunterwärts.



Tirata per 7.

§. 52.

Da denn hiebey zu mercken ſtehet, daß es in den beiden erſten Täcten des ſchlechten Ganges oder bloſſen Satzes der Grund-Noten allerdings nöthig ſey, kurtze Triller auf die mit dem obſtehenden Sternlein bezeichneten durchgehenden Klänge anzubringen; welches aber bey der Schmückung überflüßig fallen dürffte, weil ein kleiner Vorſchlag daſelbſt beſſere Wirckung thut. Beiläuffig haben wir auch im erſten Tact Gelegenheit zu einer Tirate in die Septum geben wollen, damit man ſehe, daß die Zierrathen fein an einander gehänget werden können: wie denn beim Schluß auch ein Halbcirckel Statt findet.

§. 53.

Der **Mordant** mögte manchen erſchrecken, wenn man einen **Beiſſer** daraus machen wollte. Der eine ſagt, es lieſſe, als würde durch ſolche Beiſſer etwas hartes, z. E. eine Nuß, von einander gebiſſen und getheilet; ein andrer aber ſtehet in den Gedancken, es gehe Hünermäßig damit zu, indem ſich die Klänge auf dem Kamm biſſen. Das ſagen ſie in lautem Ernſt, und man muß deſto luſtiger darüber werden. **Gaſparini** aber *) ſchreibt: dieſer Mordant hätte nur deswegen den Nahmen vom beiſſen, weil er, **wie ein gantz kleines Thier**, kaum anfaſſe, und ohne Verwundung alſobald wieder loslaſſe. Das gehet noch hin, und hat weder mit dem Nußbeiſſen, noch mit den Hahnen-Kämmen Gemeinſchafft **).

§. 54.

Es iſt inzwiſchen der ſogenannte Mordant nicht nur eine auf Inſtrumenten allein gebräuchliche Manier, wie die meiſten, oder vielleicht wol alle Schrifftſteller vorgeben; ſondern er kan auch im Halſe der Sänger Raum finden: in welcher letztern ſingenden Eigenſchafft dennoch keiner bisher dieſes Zierraths, nach guter Lehr-Art, gedacht hat. Der liebe Mordant hat auch wircklich mehr auf ſich, als mancher glaubt; läßt ſich aber nicht ſo leicht beſchreiben und lehren, als vorſchreiben und hören.

§. 55.

Im Spielen kan dieſer Zierrath auf verſchiedene **Weiſe** angebracht werden; im Singen hergegen nur auf einerley Art: **indem man den vorgeſchriebenen Klang zwar erſt, den unterliegenden halben oder gantzen Grad aber, nach Maaßgebung der Ton-Art, auf das ſchnelleſte hernach, als obs zu einer Zeit geſchähe, berühret, und darauf mit eben ſolcher äuſſerſten Geſchwindigkeit wieder empor kömmt, ſo, daß dieſe drey Anſchläge gleichſam einen einzigen Schall verurſachen, der ſich nur ein klein wenig zu zögern, an etwas aufzuhalten, oder ſanfft zu ſtoſſen ſcheinet.** Woraus gnugſam erhellet, daß der Mordant nichtes zu theilen, vielweniger von einander zu brechen hat; ſondern daß er vielmehr die Klänge zuſammen füget und vereinbaret.

§. 56.

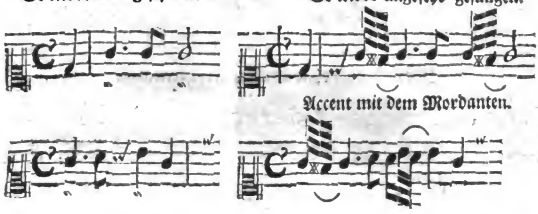
Im Singen wird faſt kein eintziger Accent **aufwärts** gemacht, dabey nicht zugleich ein kleiner Mor-

*) L'Armonico Pratico al Cembalo di Franc. *Gaſparini*, Venet. 1708, 4 p. 91.

**) Wenn das gantz kleine Thier davon bleiben könnte, ſo wollte ich das Wort doch lieber von einem verliebten Kuß herleiten.

Digitized by Google

dant mit vorkömmt. In Noten mögte man die Geſtalt dieſer Manier, wiewol ziemlich unvollkommen, alſo vorbilden, wobey die viermahl geſtrichene Noten, wegen ihres geringen Gehalts, nicht mit in die Tact-Rechnung gebracht ſind:



§. 57.

Die **Acciacatur** iſt endlich noch übrig, davon **Gaſparin**, und aus ihm **Heinichen**, gewißlich mehr Weſens machen, als das Ding wircklich werth iſt; zumahl wenn weit nöthigere und wichtigere Sachen darüber zurück geſetzet, oder aus der Acht gelaſſen werden: indem dieſe Manier weiter nichts, als der Mordant im gantzen Grad; ſonſt nirgend, als auf dem Clavier im General-Baß bey vollen Griffen gebräuchlich; und offt an vieler Unreinigkeit in der Harmonie des Spielens Urſache iſt.

§. 58.

Obbelobter Teutſcher Verfaſſer iſt der Meinung, das Wort Acciacatura komme her vom **Zermalmen** und **zerqvetſchen**. Behüte Gott für beiſſenden, zermalmenden Manieren! **Walther** hergegen ſchreibt, es entſtehe von Acciacco, welches überflüßig oder übrig heiſſt. Es iſt ein ſelbſt-gemachtes Kunſt-Wort, und findet ſich in keinem **Veneroni**; wie mich denn deucht, daß der gantze Zierrath, in ſo fern er was eignes ſeyn ſoll, ſamt den angeführten ſeichten Wort-forſchungen, ſowol einer Seits viel überflüßiges, als andern Theils nicht wenig mangelhaffies darlege.

§. 59.

Warum ſoll man aber das Ding ſo weit herholen? Heißt nicht Accia ein Bindfaden, und kan nicht Acciacatura mit beſſerm Rechte eine Verbindung bedeuten, als eine Zerqvetſchung oder einen Uberfluß? da nehmlich mittelſt eines ſolchen Mordants die Vollſtimmigkeit der Clavier-Griffe deſto feſter und näher verbunden, oder ſo zu reden mit einander verknüpffet wird.

§. 60.

Was etwa von dergleichen Sachen noch rückſtändig ſeyn mögte, inſonderheit wenn die Zier-Figuren fein groß und lang werden, als da ſind die Pallaggi, Bombi, Miſtichanze u. ſ. w. ſolches iſt eigentlich des Setzers, nicht des Sängers Werck: und es dürffte vieleicht unten, im dritten Theil (wie geſagt iſt) Gelegenheit aufſtoſſen, eines und andres beiläuffig davon zu erwehnen.

Viertes Haupt-Stück.

Von der melodischen Erfindung.

*** *** ***

§. 1.

DAs ist ein herrlicher Titel, wird mancher dencken: da muß es lauter schöne Einfälle regnen! aber ich fürchte, wer keine natürliche Eigenschafften mit sich bringet, dürffte wenig Trost aus diesem Unterrichte schöpffen; ungeachtet wir uns die Mühe gerne nehmen wollen, alle ersinnliche Hülffs-Mittel vorzuschlagen.

§. 2.

Die Erfindung lässet sich leichter beschreiben, als lehren und lernen. Der gelehrte Donius nennet sie: Eine Erfindung oder Erdenckung solcher Sang-Weise, die den Ohren angenehm fällt *). Und dabey wollen wirs auch lassen.

§. 3.

Das meiste kömmt auf eine angebohrne Gemüths-Beschaffenheit und glückliche Einrichtung der Fächer im Gehirne an. Es liegt auch nicht wenig an der Zeit, und an der guten Laune, wenn einer etwas rechtes erfinden soll.

§. 4.

Bey unsern Willen, wäre er auch unverbesserlich, kömmt es nicht allemahl zu: man dencket offt, ein Ding soll trefflich wol gerathen, und setzet sich fest vor, etwas ausnehmendes zu Papier zu bringen; da es offt wieder Vermuthen am schlechtesten ausfällt.

§. 5.

Hingegen kömmt bisweilen, ohne grosses Nachsinnen, gantz unschuldiger und natürlicher Weise ein Einfall, der unvergleichlich ist. Solchen Augenblick muß man alsdenn nicht vergeblich vorbey streichen lassen, sondern sich denselben wol zu Nutz machen.

§. 6.

Ein grosses kan auch zu guten Erfindungen beitragen, wenn man durch Ehre, Lob, Liebe und Belohnungen angefrischet und aufgemuntert wird: sintemahl selbst die allermuthigsten Pferde dann und wann einen Sporn nöthig haben.

§. 7.

In Ermangelung dieser Anlockungen werden bey uns Teutschen viele gute Köpffe niedergeschlagen und unterdrücket, daß ihnen die Flügel schwer werden, und die Geister sich nicht so frey erheben dürffen, als sie wol könnten und gerne wollten.

§. 8.

Ob nun gleich, besagter maassen, die Erfindung nicht leicht zu lehren noch zu lernen, einfolglich mit Mühe in eine Kunstform zu bringen seyn mögte; so kan manchem doch, auf dem Nothfall, unter die Arme gegriffen, und der Weg auf gewisse Weise also gezeiget werden, daß er seinen beiwohnenden Gaben die hülffliche Hand biete, und mit denselben auf die rechten Sprünge komme.

§. 9.

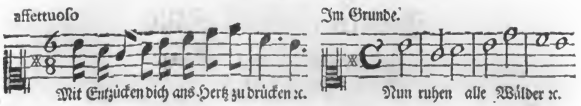
Ich habe einen Capellmeister gekannt, welcher eine Anleitung zur Erfindung so gar in dem Glocken-Spiel auf hiesigem St. Peters Thurm zu suchen wuste, welches zu gewissen Stunden nur ein Tetrachordon, oder einen Quarten-Gang, mittelst eines Uhrwercks, hören läßt.

§. 10.

Etliche ziehen die bekanntesten Abend-Morgen- und andre Lieder zu Rathe, ich meine die Melodien solcher geistlichen Gesänge, daraus sie bald hie bald da einen Satz entlehnen, und denselben offt glücklich ausarbeiten. z. E.

*) Est excogitatio modulationis auribus gratæ. *Don. de Præst. Vet. Musc.*

Digitized by Google



§. 11.

Die unerschöpfflichen Quellen der Erfindungen trifft man allenthalben in einem jeden, auch in dem geringsten Dinge an, und sind gar nicht zu zehlen; wiewol doch bald gemercket wird, ob einer ihr achtet, sie suchet und findet; ingleichen wenn etwas erzwungenes mit unterläufft, das nicht aus dem Geiste geflossen, sondern bey den Haaren herbey gezogen, oder aus einem fremden Brunnen geholet ist.

§. 12.

Wiederum kan es auch manchesmahl von ungefehr kommen, daß einer auf gewisse Gänge geräth, die schon vorher hie und da anzutreffen sind, auf solche Wege, die bereits andre Leute betreten haben; ohne daß jener seine Gedancken darauf gerichtet, oder sich dieselbigen Sätze ausdrücklich erlesen hätte.

§. 13.

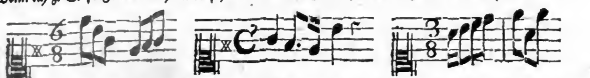
Wenn nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angestellet werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, daß dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: Dispositio, Elaborario & Decoratio, d. i. die geschickte **Einrichtung**, fleißige **Ausarbeitung** und gesuchte **Schmückung** des melodischen Wercks: wovon im vierzehnten Capitel dieses zweiten Theils; von der Execution aber, d. i. von der wircklichen Auf- und Ausführung im allerletzten Haupt-Stücke des dritten Theils gehandelt werden soll.

§. 14.

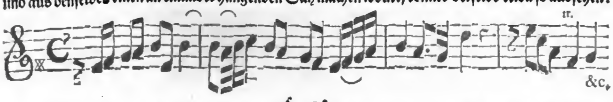
Das erste, was bey einer musicalischen Erfindung in Betracht gezogen wird, bestehet hiernächst in diesen dreien Dingen: Thema, Modus, Tactus; d. i. Haupt-Satz, Ton-Art, Zeitmaasse, die müssen vornehmlich wol erwehlet und festgesetzet werden, ehe man an etwas weiters gedencken darff; es mag auch die Absicht sonst gehen, worauf sie will.

§. 15.

Bey dem Themate oder Haupt-Satze, welcher gleichsam in der melodischen Wissenschafft dasjenige vorstellet, was bey einem Redner der Text oder Unterwurff ist, müssen gewisse **besondere** Formuln im Vorrath seyn, die auf **allgemeine** Vorträge *) angewandt werden können. Das ist zu sagen: Der Setzer muß an Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmerckſames Anhören guter Arbeit, hie und da etwas gesammlet haben, welches, ob es gleich in lauter einzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und gantzes, durch fügliche Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey. Wenn ich z. E. folgende drey unterschiedene und abgebrochene Gänge im Sinn hätte:



und aus denselben einen an einander hängenden Satz machen wollte, könnte derselbe etwa so aussehen:



§. 16.

Denn, obgleich der eine oder andre dieser Fälle und Wendungen bereits von verschiedenen Meistern gebraucht seyn mögten, und mir, ohne auf die ersten Verfasser zu dencken, oder sie zu kennen, nur so wieder einfielen, gibt doch die Zusammenfügung dem gantzen Satze eine neue Gestalt und Art: so daß er für eine eigne Erfindung schon mitgehen kan. Unnöthig ist es auch, solches mit Vorsatz zu thun; es kan von ungefehr kommen.

§. 17.

*) Specialia ad generalia ducenda nennen es die Redner.

Digitized by Google

§. 17.

Dieſe Specialien müſſen aber nicht ſo genommen werden, daß man ſich etwa ein Verzeichniß von dergleichen Brocken aufſchreiben, und, nach guter Schulweiſe, daraus einen ordentlichen Erfindungs-Kaſten machen müſte; ſondern auf dieſelbe Art, wie wir uns einen Vorrath an Wörtern und Ausdrückungen bey dem Reden, nicht eben nothwendig auf dem Papier oder in einem Buche, ſondern im Kopfe und Gedächtniß zulegen, mittelſt deſſen hernach unſre Gedancken, es ſey mündlich oder ſchrifftlich, am beqvemſten zu Tage gebracht werden können, ohne deswegen allemahl ein Lexicon um Rath zu fragen.

§. 18.

Zwar wem es anſtehet, und den die Noth dazu treibet, der mag ſich immerhin eine ſolche ſchrifftliche Sammlung anſchaffen, worin alles, was ihm etwa hie und da an ſeinen Gängen und Modulirungen aufſtößt oder gefällt, ordentlich unter gewiſſe Haupt-Stücke und Titel zu finden ſey, damit er, erfordernden Falls, Rath und Troſt daraus holen könne. Allein es wird vermuthlich ein lahmes und geflicktes Weſen herauskommen, wenn einer vorſetzlicher und mühſamer Weiſe aus ſolchen Lappen, wären ſie auch von ſilbern und güldnen Stücken, ſein Machwerck zuſammenſtoppeln wollte.

§. 19.

Wie nun dergleichen vorräthige und beſondere moduli zur Bildung eines allgemeinen Haupt-Satzes, davon hier die Rede iſt, gute Hülffe leiſten; ſo führen uns auch gegenſeits gewiſſe **allgemeine** Dinge in der Erfindungs-Kunſt zu **beſondern**: da man nehmlich aus mancher gewöhnlichen und bekannten Sache eine ſonderbare Anwendung machen kan. z. E. Cadentzen ſind was **allgemeines**, und in iedem muſicaliſchen Stücke anzutreffen; ſie können aber zu **beſondern** Haupt-Sätzen gleich im Anfange Gelegenheit geben, da ſie ſonſt zum Schluſſe gehören.

§. 20.

Alles dieſes betrifft die Erfindung eines guten Thematis, welches wir den Haupt-Satz nennen, und die meiſte Kunſt oder Geſchicklichkeit erfordert; dahingegen die Ton-Art und der Tact, ob ſie gleich auch mit guter Wahl erkohren werden müſſen, keinen ſolchen weiten Umfang haben. Wir wollen alſo zwar von dieſen letztern ebenfalls weiter unten einigen Unterricht ertheilen; itzo aber noch etwas mehres bey dem Haupt-Satze anmercken: da denn die bekannten loci topici (ob ich gleich ſelbſt, meines Orts, keinen groſſen Staat darauf mache) bisweilen **ziemlich artige** Hülffs-Mittel zum Erfinden, eben ſowol in der melodiſchen Setz-Kunſt, als im Dichten und Reden, an die Hand geben können.

§. 21.

Was dieſe loci, nach **Heinichens** Erachten, der Fantaſie eines Componiſten für **vortreffliche** Hülffe leiſten ſollen, lieſet man in deſſen neuen und gründlichen Anweiſung p. 30 bis 88 mit vielen Umſtänden; wobey iedoch klüglich erinnert wird, daß ſie einem übelgebohrnen Componiſten keine weſentliche Erfindungen geben können. Man beſehe auch von dieſen locis, welche lieber dialectiſch als topiſch heiſſen mögten, die Vorbereitung zur Organiſten-Probe p. 1. Sie werden ſonſt **Erfindungs-Ovellen** genennet, und von **Weiſſenborn** *) nur elf der gewöhnlichſten von ihnen in Rechnung geführet; ſonſt aber viele gute Dinge ihrentwegen beigebracht.

§. 22.

Bey vielen, die durchaus nichts leiden wollen, was die geringſte Verwandſchafft mit der Schule hat, ſcheinen mehrgedachte loci ſehr verachtet zu ſeyn; unangeſehen ſie doch im Grunde bey verſchiedenen Sachen nicht ſo gar ohne Nutzen und Vortheil gebraucht werden mögen: abſonderlich wenn die Materien ſelbſt unfruchtbar, und die Gemüther zu freien Gedancken nicht ſonderlich aufgeräumet ſind. Es darff ſich alſo niemand ein Gewiſſen machen, auf dem Nothfall ſeine Zuflucht zu den hiernächſt verzeichneten funfzehn Erfindungs-Mitteln lieber, als zum melodiſchen Diebſtahl zu nehmen. Wer ihrer nicht bedarff, hat deswegen keine Urſache, andern ein Verbot aufzulegen.

§. 23.

Sie heiſſen inzwiſchen: Locus notationis; deſcriptionis; generis & Speciei; totius & partium; cauſæ *efficientis*, materialis, formalis, *finalis*; †) *effectorum*; adjunctorum; cir-

*) S. M. Chriſtoph **Weiſſendorns** gründliche Einleitung zur Teutſchen und Lateiniſchen Oratorie ꝛc. p. 223.

†) Aus dieſen vieren machen einige nur einen locum cauſarum überhaupt.

Digitized by Google

cumſtantiarum, comparatorum; *oppoſitorum*; *) exemplorum; teſtimoniorum: die wir erklären wollen.

§. 24.

Ob nun gleich mancher dencken dürffte, es würde groſſen Zwang erfordern, alle dieſe Dinge zur muſicaliſchen Setz-Kunſt hinzuziehen; ſo wird doch die Folge einen ieden überführen, daß ſolches nicht nur gantz natürlicher Weiſe geſchehen könne, ſondern daß es auch in der That bey der Erfindungs-Lehre ſo ſeyn müſſe: ungeachtet es noch von niemand ordentlich verſuchet worden, noch auch ein ieder dialectiſcher locus eben mit gleicher Geſchicklichkeit und Wichtigkeit dazu verſehen iſt, ſo wie hergegen der erſte und andre vor allen übrigen wol einen groſſen Vorrath daran haben.

§. 25.

Der erſte Ort, nehmlich notationis, gibt faſt die reicheſte Qvelle hier ab. Wie nun notare bezeichnen heißt, ſo verſtehen wir alhie durch notationem die äuſſerliche Geſtalt und Zeichnung der Noten: wie denn auch in der Rede-Kunſt die Buchſtaben eines Nahmens oder Dings darunter begriffen werden, als welche zu ſehr vielen Einfällen Anlaß geben können. Eben alſo, ja, noch wol mit beſſerm Fortgange und Fug, führen uns auch die Geſtalt und Stelle der Noten, als Klang-Buchſtaben, zu ſchier unzehligen Veränderungen, bey welchen man ſich inſonderheit dieſe vier Wege belieben läßt: 1) durch die Geltung der Noten; 2) durch die Verkehr- oder Verwechſelung; 3) durch die Wiederholung oder den Wiederſchlag; und 4) durch die canoniſchen Gänge.

§. 26.

Was dieſes für ein weites Feld ſey, iſt kaum zu glauben; und doch gewiß wahr. Denn die Geltung der Noten iſt die eintzige ſichtbare Wurtzel einer wolgelittenen Art obligater **) Bäſſe, welche theils aus einerley, theils aus verſchiedenem Noten-Gehalt zuſammen geſetzet werden.

§. 27.

Wenn ich zum Exempel mein Thema, meinen Haupt-Satz, ohne mich ſonſt an einen gewiſſen Gang zu binden, entweder in lauter Vierteln, oder in lauter Achteln u. ſ. w. ausführe, wobey noch gar keine verſchiedene Klang-Füſſe (rhythmi) vorkommen: dazu verbinde ich mich. Nehme ich mir hergegen vor, zwey- oder mehrerley Noten, in Betracht ihrer Geltung, anzubringen, ſo gibt ſolches wiederum neue Veränderung, zumahl wenn noch Tact- und Ton-Arten hinzukommen. Es kan auch dabey die Verwechſelungs-Kunſt (ars combinatoria) nach Belieben Dienſte thun: wovon in der Rhythmopöie ein mehres zu ſagen ſeyn wird: wiewol ich der beſagten Kunſt keine groſſe Wunderwercke zutraue; obgleich iedem ſeine mechaniſche Meinung deswegen unbenommen bleibt.

§. 28.

Die Umkehrung, ſo mit ihrem Kunſt-Nahmen evolutio oder everſio heißt, da nehmlich die Noten ſonſt nichts, als nur ihre Stelle verwechſeln, hat keine Veränderung aus der Noten-Geſtalt oder Geltung zu holen nöthig; ſondern beſtehet, dieſen Falls, bloß darin, daß man die aufgehende Noten zu heruntерſteigenden, die ſinckende zu erhebenden, die rechtgängige zu rückgängigen u. ſ. w. mache: woraus offtmahls artige Erfindungen kommen können. Was ſonſt die evolutio, in andern Fällen noch für Bedeutung habe, ſoll an ſeinem Orte nicht ungemeldet bleiben. Inzwiſchen hat dieſer Weg die zweite Erfindungs-Stelle.

§. 29.

Der dritte Weg, darauf uns dieſe Notations-Qvelle der Erfindung führet, begreifft die Wiederholungen, mit ihrem Kunſt-Worte clauſulæ lynonymæ genannt, oder was man ſonſt in fugirten Sachen den Wiederſchlag nennet, d. i. wenn ich einen gewiſſen Satz in andre Höhe oder Tiefe verſetze.

§. 30.

Durch dieſes Hülffs-Mittel werden ſehr viele hübſche Themata oder Haupt-Sätze, nicht nur zu Fugen, ſondern vornehmlich zu andern Sachen erfunden, und ſehr geſchickt durch- oder ausgeführet: zumahl wenn die eine Modulation durch etliche zwiſchenkommende abgelöſet, und hernach wiederum ſo geſchickt angebracht wird, daß es läßt, als ob ſie gerufen käme.

§. 31.

*) Auch dieſer locus wird bisweilen zum vorhergehenden mit gerechnet.

**) Ein obligater Baß iſt, der allzeit, oder meiſt immer gewiſſe vorgeſetzte Noten hören zu laſſen verbunden iſt.

Digitized by Google

§. 31.

Der Wiederſchlag heiſſet repercuſſio, wenn eine Stimme der andern nicht in bloſſer Wiederholung derſelben Klänge, ſondern in verſchiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet, und kan ſolches auch in einer einzigen Stimme geſchehen. Das Gehör hat faſt nichts liebers, als dergleichen angenehme Wiederkunfft eines ſchon vorher vernommenen lieblichen Haupt-Satzes: inſonderheit wenn derſelbe auf eine geſcheute Art verſetzet wird, und an ſolchem Orte zum Vorſchein kömmt, wo man ihn faſt nicht vermuthet. Das heiſſt Natur: und alle empfindliche Ergetzlichkeiten haben natürlicher Weiſe faſt eben dieſe Beſchaffenheit.

§. 32.

Der vierte Weg, auf welchen uns der vorhabende Notirungs-Ort leitet, iſt aus der canoniſchen Schreib-Art hergenommen, und von ungemeiner Würde; wenn man ſich nur nicht zu ſehr dabey einſchränckt. Worin eigentlich dieſer Styl beſtehe, iſt ſchon im erſten Theil zur Nothdurfft berichtet worden; was die Canones aber zu bedeuten haben, wie vielerley dieſelben ſind, und wie ſie müſſen gemacht werden, ſolches wird der dritte Theil breiter anzeigen.

§. 33.

Hier, bey der Erfindungs-Lehre, haben wir eben nicht mit einem förmlichen Canon zu thun; ſondern nur mit einer gewiſſen canoniſchen Nachahmung, da eine Stimme der andern, in dem was ſowol die Geltung der Noten, als die Intervalle betrifft, zwar richtig, doch mit ſolcher Freiheit auf dem Fuſſe folget, daß ſie ſich eben allemahl an den Ton nicht bindet.

§. 34.

Das wäre denn auf das kürtzeſte die Erklärung des erſten dialectiſchen Ortes, oder der erſten Erfindungs-Quelle und ihrer vier Oeffnungen oder Röhren, wodurch die bloſſe Notation einen Haupt-Satz nicht nur an die Hand geben, ſondern ihn ziemlich weit ausführen kan.

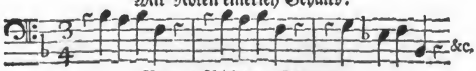
§. 35.

Es wird aber nicht undienlich ſeyn, ein kleines Beiſpiel von ieder Art dieſer vier Wege zu geben. Damit man ein Muſter vor ſich habe, wie mit den übrigen locis zu verfahren ſey. Denn ein vernünfftiger Leſer kan leicht erachten, daß es einen dickern Band, als dieſen gegenwärtigen, erfordern würde, wenn wir nur mit allen funfzehn eine gleiche Erläuterung anſtellen wollten.

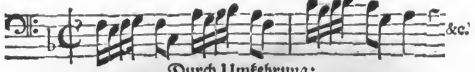
§. 36.

Erfindung eines Haupt-Satzes.

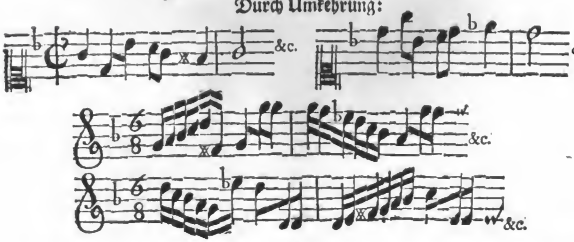
Mit Noten einerley Gehalts:



Von verſchiedener Geltung:



Durch Umkehrung:



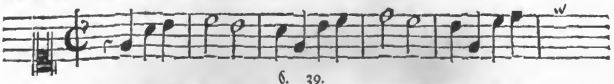
§. 37.

Auf dieſe Art kan man faſt alle Sachen umkehren, und viele fremde Einfälle herbeylocken; doch

doch muß kein tägliches Handwerck daraus gemacht werden: weil es leicht auf ein gezwungenes Wesen hinauslauffen kan.

§. 38.

Was die Nachahmung oder den Wiederschlag betrifft, so wird demjenigen, der sich nur ein wenig in Notenschrifften mit Verstand umsiehet, nicht unbekannt seyn können, welche angenehme Dienste dieselben der Erfindung leisten. Man findet der Exempel zehn für eines. Wir wollen uns indeß an folgendem begnügen.



§. 39.

Alles was hieran gefällig ist, steckt bloß in der Nachahmung der ersten fünff Noten, die einmahl durch die Secund, und das andremahl durch die Tertz eine gewisse Art des Wiederschlages und artige Synonymie oder Gleichförmigkeit darlegen.

§. 40.

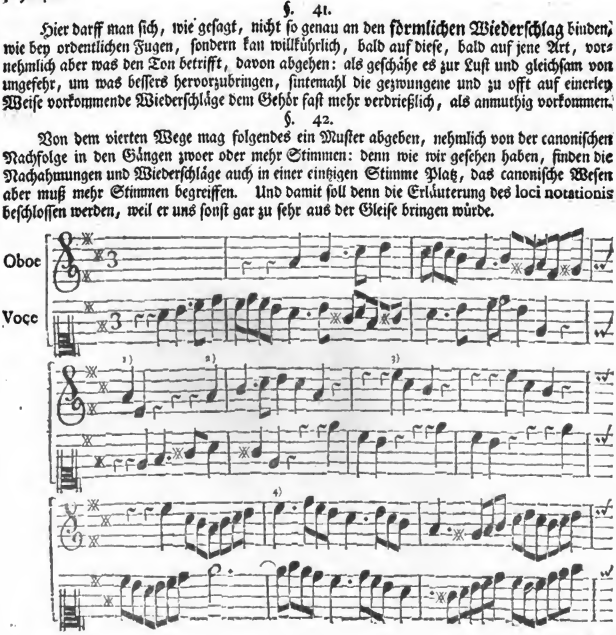
In baßirenden Sätzen hat dieses Hülffs-Mittel noch grössern Nutzen, als in Ober-Stimmen; in Ausführung der Fugen aber ist es, so wie bey allen melodischen Arten, kurtzum unentbehrlich, und muß sich ein recht gutes Thema fast durch alle Intervalle versetzen lassen können, wenn der Gesang fein zusammenhangen und ein Glied mit dem andern in angenehmem Vertrauen stehen soll.

§. 41.

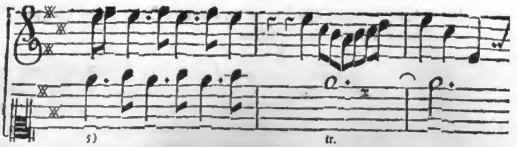
Hier darff man sich, wie gesagt, nicht so genau an den **förmlichen Wiederschlag** binden, wie bey ordentlichen Fugen, sondern kan willkührlich, bald auf diese, bald auf jene Art, vornehmlich aber was den Ton betrifft, davon abgehen: als geschähe es zur Lust und gleichsam von ungefehr, um was bessers hervorzubringen, sintemahl die gezwungene und zu offt auf einerley Weise vorkommende Wiederschläge dem Gehör fast mehr verdrießlich, als anmuthig vorkommen.

§. 42.

Von dem vierten Wege mag folgendes ein Muster abgeben, nehmlich von der canonischen Nachfolge in den Gängen zwoer oder mehr Stimmen: denn wie wir gesehen haben, finden die Nachahmungen und Wiederschläge auch in einer einzigen Stimme Platz, das canonische Wesen aber muß mehr Stimmen begreiffen. Und damit soll denn die Erläuterung des loci notationis beschlossen werden, weil er uns sonst gar zu sehr aus der Gleise bringen würde.



Bey



Bey No. 1) gehet man von der canoniſchen Folge ab; 2) iſt ein Wiederſchlag in ſeiner rechten Ordnung; 3) eine canoniſche Folge im Einklange; 4) eine Annäherung dieſer Folge, ſonſt appropinquatio thematis genannt; und 5) eine Ribattura, die ſich mit einem Triller endiget.

§. 43.

Der zweite Erfindungs-Ort in der Reihe, nehmlich locus deſcriptionis, gibt uns zu bemercken, daß er zwar, nächſt dem erſten, die reicheſte Quelle, ja gar, meines wenigen Erachtens, die ſicherſte und weſentlichſte Handleitung zur Invention darlege, indem hieher das unergründlichgenannte Meer von den menſchlichen Gemüths-Neigungen gehöret, wenn dieſe in Noten beſchrieben oder abgemahlet werden ſollen; allein, eben wegen der Menge und Beſchaffenheit ſolcher vielfältigen und vermiſchten Leidenſchafften laſſen ſich von dieſem Beſchreibungs-Orte lange nicht ſo viele deutliche und beſondere Regeln geben, als von dem vorigen.

§. 44.

Es iſt indeſſen von den Gemüths-Bewegungen im erſten Theil, und zwar in deſſen dritten Haupt-Stück bereits das benöthigte angeführet worden, welches man hiebey aus der Natur-Lehre des Klanges wieder nachſchlagen, und auf die Erfindungs-Kunſt anwenden kan.

§. 45.

Wer aber in den Gedancken ſtehen mögte, es käme mit dem vorhabenden loco wol meiſtentheils auf die Bewandniß einiger gewiſſen zur Muſic beſtimmten Worte an, der hätte zwar nicht ſonderlich gefehlet; angeſehen der ſo genannte Text in der Vocal-Muſic hauptſächlich zu den **Beſchreibungen** der Affecten dienet. Allein, man muß doch hiebey wiſſen, daß auch ohne Worte, in der bloſſen Inſtrumental-Muſic allemahl und bey einer ieden Melodie, die Abſicht auf eine Vorſtellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet ſeyn müſſe, ſo daß die Inſtrumente, mittelſt des Klanges, gleichſam einen redenden und verſtändlichen Vortrag machen.

§. 46.

Hievon ſchreibet gar artig der berühmte Neidhart in der Vorrede ſeiner Temperatur, mit dieſen Worten: **der Muſic Endzweck iſt, alle Affecten, durch die bloſſen Tone und deren *rhythmum*, trotz dem beſten Redner, rege zu machen.** Und das gehört zum Beſchreibungs-Orte der Erfindung.

§. 47.

Bey Inſtrumental-Sachen (die doch auch ſonſt überhaupt ihre Abzeichen haben) mag ſich bisweilen der Componiſt eine beſondere Leidenſchafft ſelbſt erſinnen und machen; bey Singe-Stücken in Verſen thut es mehrentheils der Dichter, wenn er kan. Woraus unter andern mein bewuſter Grund-Satz eine neue Bekräfftigung erlanget, wenn es heißt: **daß es leichter ſey, etwas gutes für die Sänger, als für die Spieler zu ſetzen.** Denn es gehöret weit mehr Sinnlichkeit oder Empfindung dazu, ſeine Neigung aus freien Stücken in den Gang zu bringen, als ſolche, auf eines andern Veranlaſſung, rege zu machen.

§. 48.

Die noch übrigen loci, als da ſind generis & ſpeciei, totius & partium u. ſ. w. haben zwar auch ihren Nutzen bey der muſicaliſchen Erfindung, wie wir bald ſehen werden; doch iſt derſelbe ſo gar groß nicht, als ihn die beeden vorhergehenden Quellen bringen.

§. 49.

Dannenhero iſt es keine gute philoſophiſche Lehr-Art, wenn man, bey dieſer Sache, die Notation und Deſcription gar nicht anführet, ſondern ſich nur auf dasjenige, was vorgehet, begleitet und nachfolget, (auf antecedentia, concomitantia & conſequentia) lediglich beziehet: denn zu geſchweigen daß dieſe Dinge eigentlich gar keine loci topici ſind, man müſte ſie denn zu den wirckenden Urſachen, zu den Umſtänden und zum Endzweck (ad cauſas efficientes, circumſtantias & cauſam finalem) rechnen; ſo thun die beiden oberwehnten loci zehnmahl mehr Dienſte bey

der Erfindung, als jene drey vermeinte Quellen: ja der geringste Ort von den übrigen 13 kan in seiner Ordnung mehr Vortheil schaffen, als dieselben.

§. 50.

Der Contrapunct z. E. ist ein genus, oder gantzes Geschlecht in der Setz-Kunst; die Fugen aber sind Species, Arten oder Gattungen. Ein solo ist ein Genus; ein Violino solo eine Species &c. Da kan mir denn dieses oder jenes Geschlecht, nachdem es mit den Worten oder mit der Absicht überein kömmt, auf eine allgemeine Art, behülflich seyn; auch kan mich diese oder jene Gattung der Melodie schon auf eine genauere oder besondere Weise zur Erfindung leiten.

§. 51.

Alle musicalische Stücke sind aus verschiedenen Theilen zusammen gefüget. Wenn ich nun meine Erwegung darüber anstellen will, so betrachte ich, ob die Worte oder die Absicht des vorhabenden Wercks sich zu einem Solo, zu einem **Tutti**, zu einem **Chor**, welcher aus vielen Gliedern bestehet, oder zu einem **Duett**, zu einem Trio ꝛc. am besten schicken. Ist es so bewandt, daß ein Tutti daraus werden muß, so fragt sichs, was für Stimmen oder Theile es haben soll? als da sind: C. A. T. B. &c.

§. 52.

Die Erfordernisse, requisita, als allerhand Instrumente, mit ihrer gehörigen Anwendung, sind ebenfalls dem loco partium anhängig: und gibt so denn eine iede Stimme, ein iedes Instrument, oder, wie man redet, eine iede **Part**, nach ihrer Art, sofern sie einige Aehnlichkeit mit der vorzutragenden Materie aufweisen, auch einen eignen Anlaß zur Erfindung.

§. 53.

Die wirckende Ursach (causa efficiens) in einer Rede, wenn nehmlich eine Geschicht oder Handlung dabey Platz findet, gibt ein vierfaches Hülffs-Mittel zur Invention an die Hand: denn sie ist entweder eine Haupt-Ursache, oder ein Werckzeug, oder ein Antrieb, oder endlich ein Zufall *); welche Beschaffenheit sich aber allezeit besser in einem ausgearbeiteten Text, mit Beibringung der musicalischen Sätze, als hier in der Kürtze mit blossen Lehr-Worten und Beschreibungen vorstellen läßt. Jenes würde uns zu weit führen, und dieses ist zum Unterricht, zur Anzeige, schon genug.

§. 54.

Die Materie (causa materialis) ist **dreierley: woraus, worin, und womit.** (Ex qua, in qua & circa quam.) Um dieses mit wenigen zu erläutern, ist für bekannt anzunehmen, daß unsre musicalische Materie überhaupt und insgemein der Klang sey; wenn schon kein Unterwurff von Worten, auch eben allemahl keine ausdrückliche Absicht auf irgend eine besondere Leidenschafft in Betracht gezogen werden sollte.

§. 55.

Wenn ich mir nun z. E. vornähme, eine Vollstimmigkeit aus lauter Consonantzen zu machen, und die Dissonantzen alle mit einander davon auszuschliessen, so würde gantz gewiß die Materie, **woraus** mein Satz bestünde (ex qua) etwas gantz eigenes, und eine besondere Erfindung †) abgeben können.

§. 56.

Andern Theils, ob man zwar nicht aus lauter Dissonantzen etwas wolklingendes machen kan, so ist es dennoch thunlich, dieselben so häuffig anzubringen, daß sie gleichsam über die Consonantzen herrschen, und es schier das Ansehen gewinnet, als wären diese gantz dabey aus der Acht gelassen worden.

§. 57.

Man kan z. E. seinen Baß so führen, daß die Singe-Stimme bey iedem neuen Satze, nach einer Pause, in der Secund, oder umgekehrt, daß nach iedem Absatze des Basses und eines kleinen Einhalts, die Sing-Stimme so geführet werde, damit der Baß allemahl in einer Quart oder Sext anhebe: welches so artig, als fremd herauskömmt, und zum Ort der Materie **woraus** gehöret.

§. 58.

*) principalis, instrumentalis, impulsiva & accidentalis causa.

†) Zu gewissen Zeiten und bey besondern Umständen thun dergleichen Sätze die beste Wirckung von der Welt. Der Capellmeister Hasse, mein Freund nicht von gestern, hat offt bewiesen, daß die wahre Annehmlichkeit am wenigsten im Gebrauch der Dissonantzen bestehe.

Digitized by Google

§. 58.

Man kan ferner gantz entſetzliche oder gräuliche Dinge mit den Diſſonantzen vorſtellen, und ſeine Invention ex loco Materiæ herholen. z. E. eine Symphonie terrible, bey Gelegenheit poetiſcher Gedichte von hölliſchen Furien, Plagen ꝛc. da auch nichts ſo arg erdacht werden mag, daß nicht, in ſolchen Fällen, zur Erfindung gut und beqvem wäre.

§. 59.

Und wie nun aus herrſchenden Conſonantzen oder Diſſonantzen ſolche Einfälle flieſſen können; alſo iſt leicht zu ſchlieſſen, daß aus den mannichfaltigen künſtlichen, und mit gewiſſer Abwechſelung verſehenen Miſchung der Con- und Diſſonantzen unter einander wiederum auf andre Art verſchiedene Erfindungen hergeholet werden mögen.

§. 60.

Materia in qua, oder die Materie, worin man arbeitet, gehöret zum Theil dem Unterwurff, dem Text, oder der beſondern Leidenſchafft zu, die einer ſich zur Vorſtellung erwählet hat, und behauptet demnach mit dem Beſchreibungs-Orte einige Verwandtſchafft, auch, wie leicht zu erachten, einige Ausnahm von demſelben.

§. 61.

Materia circa quam, mit welcher oder um derentwillen die Gedancken eines Setzers ſich bey ſeiner Arbeit beſchäfftigen, ſind Stimmen und Inſtrumente, Sänger, Spieler und vornehmlich die Zuhörer, als welche, nach ihrer verſchiedenen Geſchicklich- und Fähigkeit, die Erfindung eines Componiſten ungemein herauslocken, und derſelben faſt mehr, als alles andre, behülfflich ſeyn können.

§. 62.

Zehn gute Setzer ſind offt nicht im Stande, einen eintzigen guten Sänger zu machen; aber ein eintziger guter Sänger, abſonderlich eine ſchöne und kunſtreiche Sängerin, vermag leicht zehn gute Componiſten zu erwecken: ſo daß dieſe bisweilen nicht wiſſen, woher ihnen die verwunderungswerthe Einfälle kommen. Die Liebe trägt hiezu nicht ſelten das meiſte reichlich bey, indem ſie von ie her, auch ohne viel Regeln zu gebrauchen, die beſte Lehrmeiſterin *) in der Muſic geweſen iſt.

§. 63.

Derowegen iſt die Materie circa quam iederzeit für eines der ſtärckeſten Hülffs-Mittel zur Erfindung anzuſehen, indem es einen Setzer ungemein aufmuntert und anlocket, wenn er bey ſeiner Arbeit weiß, daß ſie durch dieſe oder jene groſſe Virtuoſen, durch trefflich-geſchickte Leute herausgebracht und bewerckſtelliget werden ſoll, nach denen er ſich zu richten für die gröſſeſte Luſt und Freude hält.

§. 64.

Es iſt hiebey zu beklagen, daß offt mancher junger Menſch und hurtiger Kopff durch alte Neidhämmel dieſer unſchätzbaren Erfindungs-Quelle beraubet, und an der Aufführung ſeiner Arbeit, ob er gleich nichts dafür verlanget, unbilliger Weiſe gehindert wird: wovon man in gewiſſen Concerten neulicher Zeit einige hämiſche Proben erlebet hat, dadurch angehende Componiſten wenig Aufmunterung zur Fortſetzung ihres Fleiſſes bekommen; andre aber ihre unverantwortliche Selbſt-Liebe gar zu deutlich an den Tag legen; die doch ein rechtſchaffner Liebhaber und Beförderer der Muſic gäntzlich aus ſeinem Hertzen verbannen ſollte.

§. 65.

Hiernächſt weiſet auch die Form und Norm eines ieden Wercks, einer ieden Melodie, ſolche Wege an, daraus leicht abzunehmen, wie man ſeine Gänge erfinden und klüglich einrichten ſoll: wozu die beiden Haupt-Stücke, vom Unterſchiede der Sing- und Spiel-Melodien, ingleichen von den Gattungen und Abzeichen derſelben weiter unten ausführliche Handleitung geben werden, wenn man ſie auf die vorhabende Erfindungs-Lehre recht anwenden, und als formliche Urſachen (cauſas formales) mit ſelbiger zuſammenhalten will.

§. 66.

Der Endzweck unſrer muſicaliſchen Arbeit iſt, nächſt GOttes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer. Habe ich nun etwa bey einem Fürſtlichen Hofe zu thun, ſo gibt mir der Zuſtand deſſelben ſchon gute Gelegenheit, auf etwas zu ſinnen, das mit dem daſelbſt herrſchenden Geſchmacke übereinkomme, deſſen reiſe Erwegung viele Erfindungen herbey locken kan: zumahl, da auch die Noth ſelbſt für eine Mutter derſelben gerechnet wird.

*) Nach dem wahren Sprich-Wort: Amor docet Muſicam.

Digitized by Google

§. 67.

Haben wir hergegen eine Kirche in dieſer oder jener groſſen Stadt vor uns, ſo iſt die Abſicht ſchon andrer Art, und muß der Sinn des auserleſenſten Volcks vielen andern Betrachtungen, in ſo weit ſelbige auf die Zuhörer gerichtet ſind, billig vorgehen. Alſo herrſchet an beiden Orten ein gewiſſes, unterſchiedenes Vorurtheil.

§. 68.

Wer aber fürs Theater arbeiten will, der bedarff, mehr als andre, die geſunde Vernunfft zu Rathe zu ziehen, und ſich an keinen Leithammel zu kehren: denn daſelbſt muß billig nichts anders herrſchen, als der gute Geſchmack, und allen Vorurtheilen gute Nacht geſaget werden. Ich deute dieſes nur auf den Endzweck der Compoſition, und überlaſſe den Herren Dichtern das ihrige dahin treulich beizutragen, daß einmahl die ehrliche Schaubühne von allen Thorheiten, ſo viel möglich, gereiniget, und als eine wahre Sitten-Schule angeſehen werde; es verdrieſſe wen es wolle.

§. 69.

Man kan es überhaupt ſeinen Zuhörern bald abmercken, ob ihnen der Geſchmack verdorben iſt, und ob ſie mit gutem Recht an andern Gerichten ein beſſeres Vergnügen finden mögten. Diejenigen Erfindungen nun, die dazu helffen, muß man vor andern erkieſen, und ſich ihrer mit Bedacht gebrauchen.

§. 70.

Hieher gehöret auch der locus effectorum, wenn wir z. E. bemercken, wie dieſer oder jener Satz eine vortreffliche Wirckung in Zimmern oder Sälen habe; der doch hergegen ſeine Krafft in der Kirche gar verlieret. Auch umgekehrt. Hier iſt die Erfahrung eine unvergleichliche Lehrmeiſterin der Erfindung.

§. 71.

Der locus adjunctorum findet hauptſächlich in der Satz-Kunſt Statt bey Vorſtellung gewiſſer Perſonen (als in Oratorien, Opern, Cantaten ꝛc.) und pflegt man dabey auf dreierley zu ſehen, nehmlich auf die Gaben *) des Gemüths, des Leibes und des Glückes.

§. 72.

Wenn nun einer meinen mögte, es lieſſen ſich ja dieſe Sachen in der Muſic nicht wol vorſtellen; ſo kan man ihn verſichern und überführen, daß er ſich nicht wenig betriege. Es hat der berühmte Joh. Jac. Froberger, Kaiſers Ferdinand III Hof-Organiſt, auf dem bloſſen Clavier gantze Geſchichte, mit Abmahlung der dabey gegenwärtig geweſenen, und Theil daran nehmenden Perſonen, ſamt ihren Gemüths-Eigenſchafften gar wol vorzuſtellen gewuſt. Unter andern iſt bey mir eine Allemande mit der Zubehör vorhanden, worin die Uberfahrt des Grafens von Thurn, und die Gefahr ſo ſie auf dem Rhein ausgeſtanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleget wird. Froberger iſt ſelbſt mit dabey geweſen.

§. 73.

Buxtehude (Dietrich) der gleichfalls hochgeſchätzte, ehmaliger Lübeckiſcher Organiſt, hat dergleichen auch mit gutem Beifall ſeiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenſchafft der Planeten, in ſieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es iſt Schade, daß von dieſes braven Künſtlers gründlichen Clavier-Sachen, darin ſeine meiſte Krafft ſteckte, wenig oder nichts gedruckt iſt.

§. 74.

Kan ſolches nun einigermaaſſen auf einem bloſſen Inſtrument allein geſchehen, wie viel mehr und beſſer wird es mit lebendigen Stimmen auszurichten ſeyn. Doch muß darin gute Maaſſe gehalten werden: denn, wer das Ding, ohne ſonderbare Beſcheidenheit, gar zu weit treiben wollte, dürffte es leicht dahin bringen, daß viel gezwungenes, lächerliches und pedantiſches mit unterlauffen müſte; woran es denn auch bey den Wercken unſerer lieben Vorfahren, in unſern Augen, eben nicht fehlet.

§. 75.

Der ehmahls nicht weniger, als obbemeldete, berühmt geweſene Organiſt zu S. Jacob in Hamburg, Matthias Weckmann, hat einſt die Worte aus dem 63 Cap. Eſaiä ſo nachdrücklich, dem loco adjunctorum gemäß, componiret und aufgeführet, daß der bekannte Juden-

Be-

*) Adjuncta animi, corporis & fortunæ.

Digitized by Google

Bekehrer Licenciat **Edzardi** ihm das Zeugniß gegeben: **Er habe im Sing-Baſſe den Meſſiam ſo deutlich abgemahlet, alswenn er ihn mit Augen geſehen hätte.**

§. 76.

Dergleichen Erfindungen ſchöpffet man aus der vorhabenden Qvelle, mittelſt einer ſcharffen Einbildungs-Krafft, wenn man ſich z. E. vorſtellet, wie einer geſchmückt einhertrete, und ſage: Ich bins, der Gerechtigkeit lehret; Ich trete die Kelter alleine ꝛc. Wenn ich etwa in einem Paſſions-Wercke dieſe, dem Pilato zugeeignete Worte:

Bäume, die mit ihren Zweigen
Wollen in die Lüffte ſteigen,
Kürtzet man bey Zeiten ab.

in die Muſic bringen, und mir ſonſt nichts anſtoſſen wollte, weil eben kein ſonderbarer Affect aus den Worten hervorblicket, dürffte ich nur meine Gedancken auf die Glücks-Güter des Pilatus richten und in Betracht ziehen, daß er ein groſſer Staats-Mann und Landes-Regent geweſen ſey: dabey denn gleich etwas hochmüthiges und regierſüchtiges zum Vorſchein kommen müſte, welches Gelegenheit geben würde, die Gemüths-Bewegung der Herrſchſucht und des majeſtätiſchen Weſens auszudrücken. Zwar gäbe auch das Steigen in die Lüffte manchem ſeine Erfindung her; aber innerliche Regungen ſind allezeit edler, als äuſſerliche, wörtliche Zeichen.

§. 77.

Der folgende locus circumſtantiarum iſt eben der Gattung, als der vorige; doch mit dem mercklichen Unterſchied, daß die **Umſtände der Zeit, des Ortes, der vorhergegangenen, begleitenden, folgenden** und andrer Sachen dabey in Erwegung gezogen werden müſſen: welches alles, der Länge nach, durchzugehen ein eignes Buch erfordern, und hier viel zu weitläuffig fallen würde; wenn wir uns beſinnen, welchen Raum der dritte Theil dieſes Wercks, der ohne häuffige Exempel nicht beſtehen kan, annoch erfordert.

§. 78.

Auf dieſen Umſtands-Ort allein ſcheinet **Heinichen** ſeine gantze Erfindungs-Lehre und Abſicht gerichtet zu haben, wenn er bloß auf die antecedentia, concomitantia & conſequentia vorträgt; die doch nur Theile eines einzigen loci aus funfzehn ſind.

§. 79.

Hiernächſt haben wir den locum comparationis, oder der Vergleichung, da ähnliche Dinge mit den unähnlichen, kleine mit den groſſen, und ſo umgekehrt, zu vergleichen ſtehen: wohin denn auch die Erdichtungen und Proſopopöien gehören, da man z. E. Gleichnißweiſe aus dem Tage, oder aus der Nacht, und andern Dingen, eigene Perſonen macht, die da reden und ſingen können. **Ein Tag ſagts dem andern** ꝛc.

§. 80.

Ferner kömmt der locus oppoſitorum, d. i. der **Gegenſätze**, auch in kein geringes Anſehen, und hat nicht nur einen groſſen Nutzen in der Muſic überhaupt, ſondern gibt vornehmlich vielerley Mittel an die Hand, ſich mit guten Erfindungen hervorzuthun: denn, wenn ich nur die verſchiedene Tact-Arten, die gegen einander lauffende Bewegungen, das hohe und niedrige, das langſame und geſchwinde, das gelinde und hefftige, ſamt vielen andern **Gegenſätzen** recht erwege, ſo entſpringen daraus faſt unzehlige Erfindungen, ſowol bey gegebenem Anlaſſe der Worte als ohne dieſelben.

§. 81.

Der locus exemplorum könnte wol in dieſem Fall auf eine Nachahmung andrer Componiſten gedeutet werden, wenn nur ſeine Muſter dazu erwehlet, und die Erfindungen bloß imitiret, nicht aber nachgeſchrieben und entwendet würden. Wenn endlich alles um und um kömmt, wird aus dieſer Exempel-Qvelle, ſo wie wir ſie hier nehmen, wol das meiſte hergeholet: es iſt auch ſolches nicht zu tadeln, wenn nur mit Beſcheidenheit dabey verfahren wird. Entlehnen iſt eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinſen erſtatten, d. i. man muß die Nachahmungen ſo einrichten und ausarbeiten, daß ſie ein ſchöneres und beſſeres Anſehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen ſie entlehnet ſind.

§. 82.

Wer es nicht nöthig hat und von ſelbſt Reichthum gnug beſitzet, dem ſtehet ſolches ſehr wol

zu gönnen; doch glaube ich, daß deren ſehr wenig ſind: maaſſen auch die gröſſeſten Capitaliſten wol Gelder aufzunehmen pflegen, wenn ſie ihre beſondere Vortheile oder Bequemlichkeit dabey erſehen.

§. 83.

Aus dem letzten loco teſtimoniorum iſt in der Muſic der beſte Nutz zu machen, wenn man ein von andern verfertigtes Lied, das ſonſt faſt iedermann bekannt iſt, ſo wie zum Exempel die Kirchen-Geſänge ꝛc. auf gewiſſe Weiſe an- und einführet, daß es der vorhabenden Materie zum Zeugniſſe oder zur Bekräfftigung, als ein citatum oder allegatum diene; welches denn bisweilen von beſonders ſchönem Nachdruck iſt, und für eine gute Erfindung mitgehen kan, zumahl, wenn dergleichen angezogene Sätze gleichſam gerufen kommen, und dabey mit Fleiß und Nachdencken ausgearbeitet werden.

§. 84.

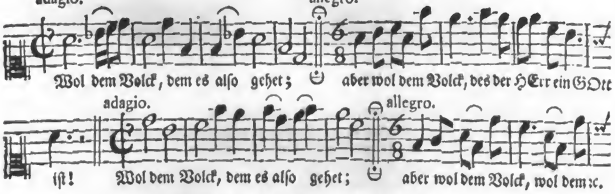
So weit reichet auf das kürtzeſte die Anzeige oder der Verſuch, welchergeſtalt die bekannten loci topici oder Erfindungs-Quellen, in ſo fern ſie aus der Redekunſt genommen ſind, auch der muſicaliſchen Setz-Kunſt ungemeine Hülffe leiſten können.

§. 85.

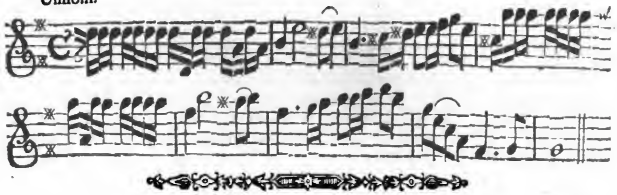
Doch iſt noch eine beſondre Erfindungs-Art übrig, welche man eine unvermuthete, unerwartete und gleichſam auſſerordentlich-eingegebene nennet, (inventio ex abrupto, inopinato, quaſi ex enthuſiasmo muſico) und dazu hilfft:

1) Wenn man eines vortrefflichen Componiſten Arbeit, zumahl dafern derſelbe etwa einerley Materie mit der unſrigen behandelt hat, vorher wol ein- und anſiehet.
2) Wenn man ſich eine Leidenſchafft feſt eindrückt, und ſich gleichſam darin vertieffet, als wäre man in der That andächtig, verliebt, zornig, höniſch, betrübt, erfreuet, u. ſ. w. dieſes iſt gewiß der ſicherſte Weg zu gantz unvermutheten Erfindungen.
3) Kan man auch in einer eintzigen Melodie verſchiedene Erfindungen anbringen, und ſo zu reden faſt augenblicklich, auf unerwartete Art, mit denſelben abwechſeln: welches die Zuhörer vergnüglich überraſchet; wenn nur ſonſt dem Zuſammenhange oder der Haupt-Abſicht dadurch nicht zu nahe geſchiehet.

Exempel eines Hohn-Spruchs, der in unvermuthete Freude ausbricht.



Verſchiedene abwechſelnde Erfindungen.



Fünff-

Fünfftes Haupt-Stück.

Von der Kunſt eine gute Melodie zu machen.

*** *** ***

§. 1.

Die Melopöie iſt eine wirckende Geſchicklichkeit *) in Erfindung und Verfertigung ſolcher ſingbaren Sätze, daraus dem Gehör ein Vergnügen entſtehet.

§. 2.

Dieſe Kunſt, eine gute Melodie zu machen, begreifft das weſentlichſte in der Muſic. Es iſt dannenhero höchſtens zu verwundern, daß ein ſolcher Haupt-Punct, an welchem doch das gröſſeſte gelegen iſt, bis dieſe Stunde faſt von iedem Lehrer hintangeſetzet wird. Ja man hat ſo gar wenig darauf gedacht, daß auch die vornehmſten Meiſter, und unter denſelben die weitläuffigſten und **) neueſten, geſtehen müſſen: **es ſey faſt unmöglich, gewiſſe Regeln davon zu geben,** unter dem Vorwande, weil das meiſte auf den guten Geſchmack ankäme; da doch auch von dieſem ſelbſt die gründlichſten Regeln gegeben werden können und müſſen: im eigentlichen Verſtande frage man nur geſchickte Köche; im verblümten die Sittenlehrer, Redner und ***) Dichter.

§. 3.

Alſo legen jene Verfaſſer ihre Schwäche und ſchlechte Einſicht, betreffend das allernothwendigſte Stück melodiſcher Wiſſenſchafft, mehr als zu viel an den Tag. Andre hergegen, die doch ſonſt alles wiſſen wollen, handeln in dieſem Fall noch etwas klüger, indem ſie in ihren groſſen Büchern lieber gantz und gar ſtill davon ſchweigen.

§. 4.

Ich dringe demnach noch immer, **vorzüglich**, auf eine einzelne, ſaubere Melodie, als auf das ſchönſte und natürlichſte in der Welt, und bin unſtreitig der erſte, welcher öffentliche Beſchreibungen und regelmäßige Anleitung dazu gibt: vieleicht dienen ſie, wie meine übrigen Eisbrüche, heute oder morgen auch dazu, daß ſich ein andrer breit damit mache, und des Urhebers gar nicht erwehne. Niemand hat ſonſt, meines Wiſſens, mit Vorſatz und Nachdruck von der Melodie geſchrieben. Es fällt alles gleich auf die Vollſtimmigkeit, und den allergeübteſten Setzern fehlet es bisweilen in ihrer Arbeit an nichts ſo ſehr, als an der Melodie: weil ſie bey ihren Bemühungen die Pferde immer hinter den Wagen ſpannen, und mit vier bis zehn Stimmen darauf los ſchreiben; ehe ſie noch gelernet haben, einer einzigen ihr Recht zu thun, oder derſelben die wahre Anmuth zu ertheilen.

§. 5.

Wir legen hergegen die Melodie zum Grunde der gantzen Setz-Kunſt, und können gar nicht begreiffen, warum man den deutlichen Unterſchied zwiſchen der ein- und mehrfachen Harmonie, deſſen in meinen Schrifften vorlängſt aus guten Gründen erwehnet worden, niemahls in gehörige Betrachtung ziehet, wenn z. E. wieder alle Vernunfft behauptet werden will: **daß die Melodie aus der Harmonie entſpringe †), und alle Regeln der erſten von der andern hergenommen werden müſſen.**

*) Melopœia eſt facultas, vel habitus effectivus conficiendi cantum. *Ariſtid. Quintil. L. I de Muſ. p. 28, 29.*

**) Als Monſieur Rameau und die ſeines Gelichters ſind. Ich habe neulich etwas von deſſen Noten-Arbeit fürs Clavier geſehen, das mir weit beſſer gefallen hat, als ſeine unbegreiffliche Beſchaulichkeiten. Aus jenen mercket man, daß er ein guter Organiſt, aus dieſen, daß er ein gezwungener Componiſt ſeyn müſſe; wiewol die Jeſuiten itzo Wunder von ihm machen. *Traité de l' Harm. p. 142.*

***) S. J. U. Königs Unterſuchung vom guten Geſchmack.

†) S. Traité de l' Harmonie par M. *Rameau*, L. II Ch. 19 p. 139, Ch. 21 p. 147. Das artigſte iſt, man ſchreibt, die Harmonie werde zuerſt gezeuget. Ich gebe es zu: denn was gezeuget wird, muß Eltern haben.

Digitized by Google

§. 6.

Die Melodie aber iſt in der That nichts anders, als die urſprüngliche wahre und einfache Harmonie ſelbſt, darin alle Intervalle nach, auf und hinter einander folgen; ſo wie eben dieſelbe Intervalle und keine andre *), in vollſtimmigen Sätzen zugleich, auf einmahl, und mit einander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie **) zu Wege bringen. In beiden muß freilich der gute Geſchmack regieren; ſonſt ſind ſie keiner Bone werth.

§. 7.

Dieſe gründliche Unterſcheidung und Auslegung hebet vermuthlich allen Streit hierüber auf: weil iedermann zugeben muß, daß die erſten Elemente, woraus eine Vollſtimmigkeit gezeuget wird, in den bloſſen Klang-Stuffen beſtehen, ſo wie ſie hinter einander folgen, und denn, daß in der Natur-Lehre, die ein tüchtiger Muſicus inne haben muß, der Satz unumſtößlich wahr bleibet, daß das Einfache eher geweſen, als das Zuſammengeſetzte, folglich deſſen Urſprung oder Wurtzel ſey.

§. 8.

Wer nun eine richtige Theilung anſtellen will, der muß vorher den gantzen Zuſammenhang in allen Stücken wol betrachten und begreiffen. Dieſer Ausſpruch kan keinem Zweifel unterworfen ſeyn; daher ich ihn folgender Geſtalt anwende: Kein Menſch wird wiſſen, was eine Tertz, Qvint, Octav u. ſ. w. bedeute, der nicht zuvor getaſtet, gehöret, geſehen und wahr befunden hat, daß die erſte aus dreien, die andre aus fünfen, und die dritte aus acht Klängen beſtehe, als aus ſo vielen einfachen Elementen, und weſentlichen melodiſchen Grund-Stücken, die ſich durch gewiſſe ordentliche Stuffen an einander ſchlieſſen.

§. 9.

Solche Fügung der Klang-Stuffen heiſſet eigentlich und vorzüglich Harmonia, Compages: welches mit den rechten alten Griechen zu beweiſen ſtehet, die faſt alle ihre muſicaliſche Wunder mit der einfachen Harmonie thaten.

§. 10.

Es kan demnach niemand die Theilung einer Saite oder nur einer Octav anſtellen, ehe und bevor er die gantze Klang-Leiter, in ihrem natürlichen Weſen und Zuſammenhange, Tritt- und Schrittweiſe, Grad vor Grad, ohne die geringſte Uiberhupffung betrachtet, begriffen, beſungen oder beſpielet hat. Und das iſt ſchon Melodie.

§. 11.

Wie denn folgende Beiſpiele zur Gnüge darlegen und augenſcheinlich beweiſen ſollen: daß in der melodiſchen Leiter alle und iede Vollſtimmigkeit ſtecke; daß die vielfache Harmonie ihre Regeln aus der Melodie ziehe; daß ein einzelner Geſang auch ohne Begleitung gar wol beſtehen könne, eine ſo genannte Harmonie aber ohne Melodie nur ein leerer Schall und gar kein Geſang ſey; daß alles klingende Weſen, ohne Nachahmung, wenig oder nichts bedeute, dieſe Nachahmung aber ſich auf einzelne Melodien gründe, es ſey in Fugen, Concerten oder andern Gattungen; daß ein iedes Thema allezeit eine bloſſe Melodie führe, auf welche, als auf den Grund, hernach die mehrfache Harmonie ihr Geſticke und Gebräme verfertiget, auch ſich entweder gantz, oder doch zum Theil nach ſolcher richtet; daß ein ieder ſeine Part vorher allein lernen müſſe, ehe er im Chor mit ſingen kan; und endlich, daß es dem ungeachtet bey Anfängern noch hart genug hält, in der Harmonie, wo viele verſchiedene Melodien ſind, nicht zu fehlen, ob ſie gleich ihre eigene ſonſt ziemlich wol treffen können. Aus dieſen allen folget, daß jenes, in gewiſſem Verſtande, ſchwerer ſey, als dieſes.

§. 12.

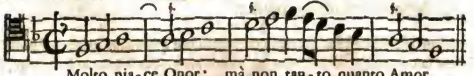
*) Alſo iſt es ſehr abgeſchmackt, wenn man zwiſchen harmoniſchen und melodiſchen Intervallen einen weſentlichen Unterſchied erdichten will. *id. ibid.*

**) *Zarlin.* Inſtitut. P. II c. 12 p. 96 ſq. *ejusd.* Sopplem. L. 8 c. 2 p. 279, wo er lehret: qual appreſſo gli Antichi fuſſe l' Harmonia, NB. terza Parte della Melodia. S. Joh. *Magiri*, eines ſehr gelehrten Predigers und vortrefflichen Muſici, *Art. Muſ.* &c. L. 2 c. 24 p. 98 de Harmonia ſimplici, ingleichen cap. 27 p. 105 de Hermonia compoſita. Meine Auflage dieſes Buchs iſt von 1592, nach der Zuſchrifft zu rechnen: wiewol der Titel fehlet: welches ich deswegen erinnere, weil im Walther'iſchen Wörter-Buche ſtehet, die erſte edition ſey 1596 herausgekommen. *Plato* handelt auch von dieſer einfachen Harmonie, L. 3 de Repubi. und die wahren Alten wuſten von keiner andern.

Digitized by Google

§. 12.

Canone alla diritta a 4. Voci.

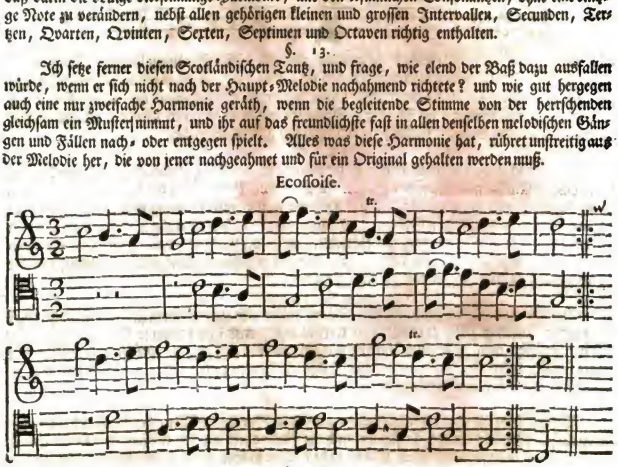


Hier macht die bloſſe diatoniſche Klang-Leiter, durch ihre in gerader Schnur auf- und niederſteigende Stuffen, bey gantz natürlichem Zuſammenhange ſchon eine ſolche einfältig-edle Melodie, daß darin die völlige vierſtimmige Harmonie, mit den erſinnlichen Conſonantzen, ohne eine eintzige Note zu verändern, nebſt allen gehörigen kleinen und groſſen Intervallen, Secunden, Tertzen, Qvarten, Qvinten, Sexten, Septimen und Octaven richtig enthalten.

§. 13.

Ich ſetze ferner dieſen Scotländiſchen Tantz, und frage, wie elend der Baß dazu ausfallen würde, wenn er ſich nicht nach der Haupt-Melodie nachahmend richtete? und wie gut hergegen auch eine nur zweifache Harmonie geräth, wenn die begleitende Stimme von der herrſchenden gleichſam ein Muſter nimmt, und ihr auf das freundlichſte faſt in allen denſelben melodiſchen Gängen und Fällen nach- oder entgegen ſpielt. Alles was dieſe Harmonie hat, rühret unſtreitig aus der Melodie her, die von jener nachgeahmet und für ein Original gehalten werden muß.

Ecoſſoiſe.



§. 14.

Fraget doch rechtſchaffene Tantzmeiſter: s' ils commencent leurs leçons par des entrechats, ou par la Demarche de la Danſe? ob ſie ihren Schülern erſt Kreutz-Cabriolen, hernach aber einen tactmäßigen Gang beibringen? Man kan ja von niemand geſchickte Sprünge mit beiden Füſſen zugleich fordern, ehe er recht gehen gelernet hat: ſo wenig als iemand den dritten Theil eines Dinges heraus zu geben vermag, der vom erſten und zweiten nichts weiß. Eines beziehet ſich hier unumgänglich auf das andre.

§. 15.

Mein nächſter, unleugbarer Satz lautet ſo: **Natürliche Muſter verurſachen die künſtlichen.** Die Kunſt iſt eine Dienerin der Natur, und zu ihrer Nachahmung beſtellet. Zu viel Kunſt benebelt die Schönheit der Natur. Wenns auch möglich wäre, getrennte Tertzen, Qvinten ꝛc. wiſſentlich und willkührlich zu treffen, oder zu theilen, ohne die zwiſchen ihren Enden liegende Klänge zu kennen, zu zehlen, zu meſſen und zu unterſuchen; ſo iſt doch das natürliche Singen bey dem Menſchen (ich ſage bey dem Menſchen) eher geweſen, als das Spielen, und das ſchöne angeborne Werckzeug der Kehle gibt doch nur zur Zeit einen eintzigen Klang an. Ordentlicher weiſe.

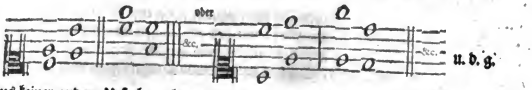
§. 16.

Wenn derowegen von Intervallen die Rede iſt, muß man darunter vorzüglich denjenigen Gebrauch verſtehen, da ihre Enden ſich nach einander hören laſſen, und nur auf einmahl einen eintzigen Laut oder einfachen Klang hervorbringen; nicht aber, wie ſie das Ohr zugleich rühren,

und ein zuſammengeſetztes Weſen ausmachen: Denn jenes kan durch einen Menſchen ordentlicher Weiſe eintzig und allein geſchehen, und ſtehet alſo deswegen oben an, weil der bloſſe melodiſche Geſang einfacher, und von Natur älter iſt, als die Vollſtimmigkeit *); dahingegen dieſe mehr Perſonen, oder nachahmende Werckzeuge erfordert.

§. 17.

Die ſtärckeſten und ſchärffeſten Regeln der mehrfachen Harmonie gründen ſich auf die obgedachte Mitzehlung und heimliche Berechnung der zwiſchenliegenden Grade und Klänge, bey ſpringenden Intervallen. Denn, warum iſt es unrecht und hart verboten, ſo zu ſetzen?



u. d. g.

wahrlich aus keiner andern Urſache, als weil die, zwiſchen dieſen Sprüngen liegende Klang-Stuffen melodiſcher Leiter, welche man immer dabey im Sinne hat, ob ſie gleich nicht förmlich hingeſchrieben ſind, die verdeckten Qvinten und Octaven verrathen. Kömmt nun dieſes Erkenntniß aus der Harmonie, oder aus der Melodie? Da haben wir denn auch eine Probe von harmoniſchen Regeln, die aus der Melodie flieſſen; und dergleichen gibt es vielmehr.

§. 18.

Wir brauchen demnach alle und iede Intervalle bey der Melodie natürlicher, ſo wie bey der Harmonie künſtlicher und zuſammen geſetzter Weiſe. Wir können ja in der Vollſtimmigkeit durch lauter Octaven, oder durch lauter Tertzen, Qvarten u. ſ. w. eben ſo wenig ausrichten, als in der Melodie oder in dem eintzelnen Geſange; es wäre auch ein ſolches Verfahren in der vielſtimmigen Harmonie eben ſo albern, ja, noch viel thörichter, als in der Melodie: doch nimmt man ein einſeitiges und ſehr ſeichtes Argument daher. Die Secunden gehören vornehmlich zu beiden, und die Abwechſelung in allen bringet das gröſſeſte Ergetzen.

§. 19.

Aus den angeführten zween Grund-Sätzen folget alſo unwiedertreiblich der Schluß, **daß der rechte Anfang zum componiren nothwendig mit der lautern Melodie gemacht werden müſſe**: maaſſen in allen Unterrichtungen nur eine eintzige gute Methode oder Lehr-Art Statt findet, nehmlich, daß man von den einfachen Dingen zu den doppelten, und von den bekanntern zu den unbekanntern fortgehet.

§. 20.

Wiewol wem allerhand durch einander gemiſchte Speiſen gefallen, der weiß nicht, wie gut ein einfaches Gericht ſchmeckt, ſo ſehr es auch die Geſundheit und der mäßige Horatz **) anpreiſen. Warum denn ſchmeckt ihnen ſolches nicht? Antw. Sie nehmen kein ſafftiges Fleiſch zur Speiſe, welches allemahl ſeine Brühe in ſich ſelbſt hat; ſondern ſetzen böſe Fiſche auf, die viel Würtze, viele Diſſonantzen, freſſen.

§. 21.

Es gibt eine Art von Köchen, die zwar gantz gerne im Druck bekennen, **daß auch offt die ſchönſte Harmonie, ohne Melodie, abgeſchmackt ſey** †); derowegen ich ihnen eben alhier ein Gleichniß vom Geſchmack und von Speiſen gebe: ſie geſtehen aus eignem Triebe, daß faſt alle Krafft der Gedancken, Leidenſchafften und deren Ausdrücke keinem andern Dinge, als der lauten und deutlichen Worten, in ihren Büchern und Haupt-Stücken **alles** zu lehren, was nur immer eine Muſic **vollenkommen** machen könne: und wenns klappen ſoll, wird die liebe **Unmöglichkeit**, Regeln von der Melodie zu geben, vorgeſchützet; da ſie doch ſelbſt nicht in Abrede ſeyn **können**, eben **dieſe Melodie ſey die Haupt-Sache und der höchſte Gipfel der muſicaliſchen Vollenkommenheit.** ††) Sie bitten dabey um Vergebung, ein ſolches Geheimniß entdecket zu haben, geſtehen ihr Unvermögen in der Melodie, und erkennen ſich für überwunden. Was will man mehr? §. 22.

*) Quia cantus ſimplicior concentui & prior natura. G. J. *Voſſ. de nat. & Conſtit. Poeſeos*.

**) — — — *Variæ res*
Ut noceant homini credas, memor illius eſcæ
Quæ *ſimplex* olim tibi ſederit. *Hor. L. II ſat. 2.*

†) Rameau l. c. p. 142.

††) La Melodie n' a pas moins de force dans les expreſſions que l' Harmonie: mais il eſt preſque im-

pos-

§. 22.

Noch ein Paar Fragen, ehe ich weiter zum Wercke ſchreite, bitte mir dienſtlich aus. Die erſte iſt, ob denn eine nach gewiſſen, ſelbſt erdichteten harmoniſchen Regeln eingerichtete Muſic immer gut ſeyn könne, unangeſehen ſie, wenns hoch kömmt, wieder die Ordnung der Melodie, des Geſanges, der Zeitmaaſſe, der Geltung, des feinen Geſchmacks ꝛc. anſtöſſet †)? Die andre iſt: Ob eine ſolche Lehre, wie dieſe, indem ſie beyde von **Rameau** kommen, mit der obigen vom Vorzuge der Melodie, wol beſtehen und übereinſtimmen könne? Wenn dieſe zwo Fragen gründlich mit Ja erwieſen, und meine vorhergehende Vernunfft-Schlüſſe (der übrigen angeführten Erfahrungs-Gründe zu geſchweigen) richtig mit Nein wiederleget worden ſind: alsdenn will ich der Melodie zu Liebe mein Tage kein Wort mehr verlieren.

§. 23.

Unter den Gelehrten hat zwar der einzige **Doni**us im vorigen Jahrhundert angemerckt, daß es Leute bey Dutzenden gäbe, die keinen rechten Unterſchied zwiſchen Melodie und Symphonie zu machen, noch die Melopöie von der Symphoniurgie abzuſondern wüſten. Er ſagt: obgleich die Vollſtimmigkeit ein groſſes Vermögen hat, die Klänge entweder zu vermehren oder zu vermindern, ſo iſt doch dieſes eine Sache, die gantz fremd, und der Ton-Arten Natur nicht eigen iſt: weil man ſolche im Grunde bey einer bloſſen einfachen Sing-Melodie betrachten muß, und wenn ſolches geſchehen, mag man alsdenn erſt vom Zuſammenklange reden. Seine eigne Worte verdienen, unten ihren Platz zu finden *).

§. 24.

Allein der gute **Doni**, ob er gleich einen eignen Tractat von den Melodien geſchrieben hat, der aber einen gantz andern **) Zweck führet, als unſre vorhabende Arbeit, hat das Uibel zwar eingeſehen, und doch demſelben damit gar nicht abgeholffen; vielweniger Mittel und Wege an die Hand gegeben, durch welche iemand zur Setzung angenehmer Melodien gelangen könne.

§. 25

Es iſt einmahl unmöglich, daß bey **vielen Stimmen** zugleich **viel Melodie**, und zwar **recht gute** gefunden werden möge: weil die letztere ſich gar zu ſehr vertheilen laſſen muß, und darüber in die Länge allen geſchickten Zuſammenhang verlieret. Ich ſage in die Länge: denn mit kleinen Sätzen ginge es noch eher an, wenn ein tüchtiger Harmonicus darüber kömmt, und zwar bevorab in Inſtrument-Sachen. Aber wo Worte zu ſingen ſind, da werden ſie unvernehmlich, wenn alle Stimmen mit gleicher Ausarbeitung verſehen ſeyn ſollen: die Melodie der Haupt-Stimme, ſie ſey an welchem Orte ſie wolle, wird undeutlich, und der Zwang macht ſelbſt die Vollſtimmigkeit wiederlich.

§. 26.

Das Gehör empfindet hergegen offt gröſſere Luſt an einer einzigen wolgeordneten Stimme, die eine ſaubere Melodie in aller natürlichen Freiheit führet, als an vier und zwantzig, bey denen

poſſible de pouvoir en donner des regles certaines, en ce que le bon gout y a plus de part que le reſte: ainſi nous laiſſerons aux heureux genies le plaiſir de ſe diſtinguer dans ce genre, dont depend presque toute la force des ſentimens, & nous eſperons que les habiles gens, pour qui nous n' avons rien dit de nouveau, ne nous ſauront pas mauvais gré d' avoir declaré des ſecrets, dont ils auroient peutêtre ſouhaité être les ſeuls depoſitaires, puiſque notre peu de lumiere ne nous permet pas de leur diſputer *ce dernier degré de perfection, ſans lequel la plus belle Harmonie devient quelques fois inſipide*, & par où ils ſont toujours en etat de ſurpaſſer les autres. *Rameau l. c. p. 142.*

†) id. ibid. p. 137.

*) Muſici da Dozzina, che non ſanno diſtinguere la Melodia della Sinfonia & la Melopoeia della Sinfoniurgia: perche ſe bene il Concento ha gran forza d' accreſcere o diminuire la proprietà dei Modi; tuttavia, come hò detto tante volte, queſta è coſa eſtrinſeca alla natura loro, i quali s' hanno da conſiderare fondalmente in una *ſemplice Aria*, e poi parlare delle Conſonanze. *Doni, ſopra i Tuoni o Modi veri* p. 123.

**) *Diſcorſo ſopra la Perfettione delle Melodie*, (de' Concenti ſtehet auf dem General-Titel) als ein Anhang zum Compendio del Trattato de' Generi e Modi &c. beträgt 4 Bogen, deren Anfang ſchon einen Begriff vom Inhalt gibt, mit dieſen Worten: Non è mio intendimento di trattare in queſto luogo che coſa ſia propriamente Melodia, e quante le ſue ſpecie, ----- mi ſon propoſto ſolamente, di ſcoprire alcuni mie penſieri intorno le Muſiche a una voce ſola ---- equelle che di più voci ſi compongono &c. p. 95. 96.

dieſelbe, um ſich allen mitzutheilen, dermaaſſen zerriſſen iſt, daß man nicht weiß, was es heiſſen ſoll. **Die bloſſe Melodie beweget mit ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Hertzen ſolcher Geſtalt, daß ſie offt alle harmoniſche Künſte übertrifft:** ſind Worte eines ſehr gelehrten, ehmaligen Straßburgiſchen *) Theologi.

§. 27.

Will man aber nur etwa einer oder zwoen Stimmen allein den Vorzug und feinen Geſang zueignen, wie es denn bey gewiſſen Umſtänden und Gattungen gantz recht iſt, ſo müſſen die andern unumgänglich dabey etwas zu kurtz kommen, und was jene gut machen, das verabſäumen dieſe geſamter Hand. Es gehöret ſchon ein Meiſter dazu, drey bis vier Stimmen mit geſchickten Gängen und Führungen der Klänge zugleich wol zu verſehen: und wie kan ſolches eben derjenige thun, der noch nie gelernet hat, eine eintzige Stimme recht melodiſch einzurichten?

§. 28.

Die Harmonie iſt einmahl nichts anders, oder ſollte von Rechtswegen nichts anders ſeyn, als eine Zuſammenfügung verſchiedener Melodien; ob dieſe gleich nicht alle im höchſten Grad vollkommen ſchön ſeyn können. Die Griechen nannten deswegen ihre Compoſition nur eine **Melodie**, d. i. die Verfertigung der Melodie: darin beſtund bey ihnen faſt die gantze Muſic; damit thaten ſie groſſe Wunder, wie wir glaubwürdig berichtet werden; ob ſie gleich wenig von der Vollſtimmigkeit hielten, oder doch gewiß keine ſolche gebrauchten, als heutiges Tages bey uns üblich iſt.

§. 29.

Wenn wir nun fein ordentlich verfahren wollen, müſſen wir dieſe Melodie erſt gründlich und umſchränckter Weiſe beſchreiben, daß ſie nehmlich ſey:

Ein feiner Geſang, worin nur einzelne Klänge ſo richtig und erwünſcht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden.

§. 30.

Es ſind alſo nicht bloß hohe und niedrige Klänge; (denn die gehören auch gemeinſchafftlich zur Vielſtimmigkeit) ſondern eigentliche **einzelne** Klänge die rechte Materie der Melodie ins beſondre.

§. 31.

Fürs andre beſtehet die erwünſchte Folge ſolcher Klänge, als die Form der Melodie, nicht nur in Schritten oder in einer Fortſchreitung; ſondern auch in gewiſſen Sprüngen, die eine richtige Verwandſchafft mit einander haben: welches eben unſre einfache iſt, als die wahre Quelle aller vielfachen Zuſammenſtimmung, in welcher Eigenſchafft ſie zwar wol in der Erläuterung, doch nicht in einer umſchränckten Beſchreibung Platz findet.

§. 32.

Drittens, wenn **daszenige, was empfindliche Sinnen rühren ſoll, vor allen Dingen leicht, deutlich, flieſſend und lieblich** ſeyn muß: ſo kömmt bey dieſem Endzweck das natürliche und erhabene ſowol, als das abgemeſſene Weſen in Betracht. Denn nichts kan deutlich ſeyn, was keine Ordnung hält; nichts kan flieſſen, was unnatürlich iſt u. ſ. w.

§. 33.

Sothane Abſicht aber, in Rührung empfindlicher Sinnen, kan und muß die Melodie allerdings führen und treffen; ob ſie es gleich nicht immer allein, in ſolcher Maaſſe, mit ſolcher Pracht und Stärcke thun mögte, als wenn ihr die Vollſtimmigkeit zu Hülffe kömmt: dadurch ſodann auch wol Gemüther, die ſonſt von zärtlichen Dingen wenig wiſſen, und deren Anzahl ohne Zweifel die gröſſeſte iſt, offt beweget werden.

§. 34.

Alte und neue Geſchichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunfft bezeugen, daß die bloſſe Melodie gantz allein gewiſſe Gemüths-Neigungen treflich wol erwecken, ausdrücken und aufmerckſame Zuhörer rühren könne.

§. 35.

Weil aber dieſe Bewegungen ſelbſt nicht alle einerley Art ſind, ſo werden ſie auch, durch die Ver-

*) Nuda Melodia tantopere corda commovet ſimplicitate, inculentia & perſpicuitate ſua, ut nonnunquam artificium vincere harmonicum æſtimetur. *Jo. Lippius*, in *Diſputat. Muſ. III.*

Digitized by Google

Verknüpffung der Harmonie mit der Melodie gantz anders aufgebracht, als wenn dieſe letzte nur allein ohne Beiſtand wircket: maaſſen eine ſchöne Begleitung, wenns auch nur ein Baß iſt, vielmehr eine Vollſtimmigkeit, dasjenige abſonderlich mit gröſſerm Nachdruck vorzuſtellen hilfft, was z. E. zu einer freundlichen Begegnung, holdſeligen Umarmung, hertzlichen Vereinbarung, zum Luſt- und Wett-Streit, zur Pracht, Hoheit u. d. g. gehöret; Dahingegen die einfache Melodie wircklich alle zärtlichere Neigungen, als Liebe, Hoffnung, Furcht ꝛc. in gewiſſen Umſtänden ſehr wol gantz allein erregen kan.

§. 36.

Womit thaten doch die alten gelehrten Griechen ihre muſicaliſche Wunder? Was rührte des Auguſtins Hertz in der Ambroſianiſchen Gemeine? Was drang bey der Evangeliſchen Reformation ſo tief in die Seele? Was iſt es noch heutiges Tages, das vielen Leuten in groſſen Kirchen bald die Thränen aus den Augen preſſet, bald aber die Zunge zum Frolocken reitzet? Womit bringt man die Säuglinge in den Schlaf? Was kömmt einem Vogel an; und was zwinget ihn gleichſam, demjenigen nachzuahmen, der ihm etwas vorpfeiffet? war und iſt es wol anders, als bloſſe eintzelne Melodie?

§. 37.

Eine von den allerſtärckeſten und Erſtaunens-werthen Wirckungen dieſer Melodie iſt wol das Tantzen, wobey ſich die wenigſten bekümmern, ob auch nur ein Baß dabey ſey, oder gar keine Begleitung: ja, die erfahrneſten Tantz-Meiſter entbehren ſolcher Begleitung gerne, und die Engländer ſagen von ihren Country-Täntzen, daß eine Zweiſtimmigkeit zwar zierlich dabey klinge, aber der Haupt-Sache wenig Nachdruck gebe, und daß die Mittel-Partien, oder vollſtimmigen Sätze vielmehr aller Tantz-Luſt im Wege ſtehen würden; da hergegen eine bloſſe Melodie, wenn ſie fünf oder ſechsmahl beſetzet, an einem eintzigen Violoncell, zur Anſtändigkeit, ſchon mehr als genug habe.

§. 38.

Leuten, die nun ſolche groſſe Wirckungen der eintzeln Melodie nicht empfinden, mögte man billig die bekannten Schrifft-Worte vorhalten: Wir haben euch gepfiffen, und ihr habt nicht getantzt. Es fehlet eben an dergleichen Gemüthern nicht; aber ſie werden gemeiniglich den rauheſten beigezehlet, und können der Krafft des eintzelnen Geſanges nichts, ihnen ſelbſt aber wol die daraus zu ſchöpffende Vergnügung gäntzlich benehmen.

§. 39.

Ich erinnere mich hiebey einer Arie, die ich ſelber ehmahls auf der Schaubühne, in der Perſon eines Träumenden geſungen habe, und ſo anfing: **Erſcheine mir doch bald** ꝛc. ingleichen einer andern über die Worte: **Alles, alles iſt vollbracht**, in einer Paſſion, welche beide ohne die geringſte Begleitung, mehr Aufmerckſamkeit oder Bewegung verurſachten, als wenn ſie mit den beſten harmoniſchen Sätzen verſehen geweſen wären. Es gehören aber auch ſolche Sänger dazu, die keiner ſonderlichen Inſtrumental-Larve brauchen.

§. 40.

Ein gewiſſes Air aus einem der neueſten Pariſiſchen Ballette, mit den Anfangs-Worten: Les treſors de la Fortune ne ſont pas un parfait bonheur, wurde unlängſt von einem vornehmen Herrn, ohne eintzige Begleitung, mit ſolcher Anmuth geſungen, daß es die Zuhörer faſt entzückte, und zwar ſolche, die ſehr wol gewohnt ſind, was vollſtimmiges zu preiſen; hernach ſpielte derſelbe Herr eben dieſe Melodie auf einer Alt-Qveer-Flöte: welches in Wahrheit ſo klagend und beweglich heraus kam, daß es bey den Umſtehenden eine rechte Betrübniß verurſachte. Da ſind Exempel aus allen Stylen.

§. 41.

Da auch endlich die Muſic aus Meoldie und Harmonie beſtehet; jene aber bey weitem das vornehmſte Stück, und dieſe nur eine künſtliche Verſammlung oder Verbindung vieler melodiſchen Klänge iſt: ſo kan dem einfachen Geſange wenigſtens ſein beträchtlicher Antheil an der nachdrücklichen Bewegung empfindlicher Gemüther, auch nach den Vorſchrifften guter Vernunfft, wol nimmermehr mit Recht abgeſprochen werden.

§. 42.

Was die Erfindung betrifft, von welcher der Anfang *) aller Geſänge, Klang- und übrigen Reden, die verfertiget werden ſollen, iederzeit gemacht werden muß (wie ſie denn gleich das erſte

*) S. Orcheſtr. I p. 40, 202.

oder zweite Haupt-Stück in den Rhetoriken einzunehmen pfleget) so hat dieselbe in unſrer obigen Beſchreibung der Melodie keine Statt, ſondern vielmehr ein eigenes Capitel gefunden, weil ſie eigentlich zur Erklärung der Melopöie gehöret. Wie aber dieſe von der Melodie unterſchieden iſt, ſolches lehret uns der beſte Griechiſche *) Melo-Poet.

§. 43.

Zu bewundern iſt es indeß, daß noch keiner, der von der Muſic geſchrieben, ſo viel vor Ausfertigung des melodiſchen Kerns bekannt war, uns eine rechtſchaffene umſchränckte Definition der Melodie gegeben hat. Es iſt ein groſſer Unterſchied ein Ding überhaupt zu begreiffen, und ins beſondere gründlich zu beſchreiben. In der Lehr-Art will es damit nicht ausgerichtet ſeyn, daß wir meinen: **Was Melodie ſey, dürffe man einem Muſico wol nicht ſagen** **).

§. 44.

Und wenn ja etwas dergleichen zum Vorſchein gekommen ſeyn mag, iſt es entweder um die Materie, Form und um den Endzweck ſyſtematiſcher Weiſe nicht richtig geweſen, indem es bald an dieſem, bald an jenen gefehlet hat; oder es ſind auch ſolche ungebundene Vorträge daraus geworden, die man mit langen Ellen kaum ausmeſſen kan, und doch in vielen Worten ſehr wenig, ja gar nichts feſtes ſagen, ſondern ſich zu mehr, als einer Sache reimen.

§. 45.

Ich hatte zwar längſt Gelegenheit in der muſicaliſchen Critic hievon gründlich zu handeln, und damahls war der vollkommene Capellmeiſter bereits in der Arbeit; aber ich wollte dieſem ſolche ihm eigentlich zugehörige Materie nicht gerne entziehen, und hoffte, es würde mit deſſen Ausfertigung etwas hurtiger hergehen: Nun es inzwiſchen daran bisher gefehlet hat, ſind auch ſeit der Zeit einige Gedancken noch etwas reiffer geworden, und kömmt demnach kein Unterricht zu ſpät, ſo lange er was gutes bringet.

§. 46.

Aus obiger richtigen Beſchreibung und deren Erläuterung allein kan alſo ſchon ein guter Grund zu brauchbaren melodiſchen Regeln abgenommen, und die eingebildete Unmöglichkeit derſelben leicht gehoben werden. Denn, wenn man nur fürs erſte die vier Eigenſchafften: **leicht, deutlich, flieſſend und lieblich, recht** anſiehet, und zur weitern Unterſuchung vor ſich nimmt, ſo ergeben ſich von ſelbſt vier Claſſen oder Abtheilungen ſothaner Regeln.

§. 47.

Betrachten wir fürs andre, das **bewegende oder rührende Weſen**, als worin erſt die wahre melodiſche Schönheit beſtehet, und dem die vier obgemeldten Eigenſchafften nur bedienet und behülfflich ſind; ſo haben wir die gantze Lehre von den natürlichen Gemüths-Neigungen vor uns, und wird gar kein Mangel an guten Regeln verſpüret werden; vielleicht aber an deren klüglichen Anwendung. Hier iſt der Ort nicht, dieſes letztere Stück, welches ſowol zur Weltweisheit als zur Natur-Lehre ins beſondre gehöret, auszuführen, ſondern nur die beregten vier Eigenſchafften mit Fleiß durchzugehen.

§. 48.

Solchem nach kan folgendes bey denen aus der **Leichtigkeit** flieſſenden Regeln einen guten Grund-Satz abgeben:

Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen. Natürlicher Weiſe ziehet man hieraus ſieben Regeln:

1. Daß in allen Melodien etwas ſeyn muß, ſo faſt iedermann bekannt iſt.
2. Alles gezwungene, weitgeholte ſchwere Weſen muß vermieden werden.
3. Der Natur muß man am meiſten, dem Gebrauch in etwas folgen.
4. Man ſetze die groſſe Kunſt auf die Seite, oder bedecke ſie ſehr.
5. Den Frantzoſen ſoll hierin mehr, als den Welſchen, nachgeahmet werden.
6. Die Melodie muß gewiſſe Schrancken haben, die iedermann erreichen kan.
7. Die Kürtze wird der Länge vorgezogen.

§. 49.

*) *Ariſtid. Quintil. p. 29:* Differt Melopœia a Melodia: quod hæc ſit cantûs indicium; illa habitus effectivus.

**) Heinichen p. 543 ſeiner neuern Anweiſung. Wenn dieſes getadelt heiſſen ſoll, ſo iſt es doch vernünfftig getadelt. Man mercke es an im Regiſter.

Digitized by Google

§. 49.

Man gibt dem Frantzöſiſchen Geſchmack im Punct der Leichtigkeit darum den Vorzug, daß er einen aufgeräumten lebhafften Geiſt erfordert, der ein Freund wolanſtändigen Schertzes, und ein Feind alles deſſen iſt, was nach Mühe und Arbeit riechet *). Wiewol auch geſchehe Italiener, als Marcell und ſeines Gleichen, derer doch nicht gar viele ſeyn dürfften, die unzeitige Schwierigkeiten verächtlich halten.

§. 50.

Mit der Deutlichkeit wird viel geſagt, und es erfordert dieſelbe auch mehr Geſetze, als die übrigen Eigenſchafften. Wir wollen nur zehn zur Probe anführen.

1. Sollen die Ein- und Abſchnitte genau in Acht genommen werden: nicht nur in Singe- ſondern auch in Inſtrument-Sachen.
2. Muß man ſich allemahl eine gewiſſe Leidenſchafft zum Augenmerck ſetzen.
3. Muß keine Tact-Art, ohne Urſach, Noth und Unterlaß verändert werden.
4. Soll der Täcte Anzahl einen Verhalt haben.
5. Soll weder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluß vorkommen.
6. Soll der Wort-Accent wol in Acht genommen werden.
7. Muß man die Verbrämung mit groſſer Behutſamkeit meiden.
8. Sich einer edlen Einfalt im Ausdrucke befleißigen.
9. Die Schreib-Art genau einſehen, und unterſcheiden.
10. Die Abſicht nicht auf Wörter, ſondern auf deren Sinn und Verſtand richten: nicht auf bunte Noten, ſondern auf redende Klänge ſehen.

§. 51.

Die Erkenntniß des Sprengels einer ieden Ton-Art iſt dem flieſſenden Weſen unentbehrlich. Was dieſes Wort Sprengel alhier für eine Bedeutung habe, lehret das Orcheſtre **). Hauptſächlich kömmt das meiſte auf die Cadentzen, Ruhe-Stellen und Abſätze an, die man ſonſt nicht mit Unrecht Clauſeln heißt. Wenn nun durch öffters Aufhaltung eine Melodie ihre flieſſende Eigenſchafft nothwendig verlieret, ſo verſteht ſich von ſelbſt, daß man Urſache habe, dergleichen Einhalt nicht häuffig anzubringen. Acht Regeln dienen hiezu:

1. Man ſoll die Gleichförmigkeit der Ton-Füſſe oder Rhythmen fleißig vor Augen haben.
2. Auch den geometriſchen Verhalt gewiſſer ähnlicher Sätze, nehmlich den numerum muſicum, d. i. die melodiſche Zahl-Maaſſe genau beibehalten.
3. Je weniger formliche Schlüſſe eine Melodie hat, ie flieſſender iſt ſie gantz gewiß.
4. Die Cadentzen müſſen ausgeſucht, und die Stimme wol herum geführet werden, ehe man zu den Ruhe-Stellen ſchreitet.
5. Im Lauf oder Gange der Melodie müſſen die zwiſchen kommende wenige Ruhe-Stellen mit dem, was darauf folget, eine gewiſſe Verbindung haben.
6. Das gar zu ſehr punctirte Weſen iſt im Singen zu fliehen; es erfordere denn ſolches ein eigner Umſtand.
7. Die Gänge und Wege nehme man ja nicht durch viel harte Anſtöſſe, durch chromatiſche Schrittlein.
8. Kein Thema muß die Melodie in ihrem natürlichen Fortgange hindern oder unterbrechen.

§. 52.

Was nun hiernächſt die Lieblichkeit ***) betrifft, könnte man ihr mit dieſen acht Regeln zu Hülffe kommen:

1. Grade und kleine Intervalle ſind disfalls groſſen Sprüngen vorzuziehen.
2. Mit ſolchen kleinen Stuffen ſoll man geſcheut abwechſeln.
3. Allerhand unſingbare Sätze zuſammen tragen, um ſich vor dergleichen zu hüten.
4. Wolklingende hergegen zu Muſtern auserleſen und ſammlen.
5. Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmaſſen wol beobachten:

*) La ſuperiorité du gout françois & ce genie vif, ami d'un badinage gracieux, ennemi de tout ce qui porte l'air du travail. *Diſcours ſur l' Harmonie p. 82.*

**) Erſte Eröffnung p. 106, unter dem Nahmen etenduë, ingleichen p. 147, unter der Benennung des Ambitus. Einige nennen es die Ausdehnung.

***) In der Lieblichkeit oder ſchmeichelnden Satz-Art haben die Welſchen den Vorzug vor den Frantzoſen, nach dem eigenen Geſtändniß der letztern.

6. Gute Wiederholungen, doch nicht zu offt, anbringen.
7. Den Anfang in reinen, mit der Ton-Art verwandten Klängen machen.
8. Mäßige Läuffer oder bunte Figuren brauchen.

§. 53.

Wer nun das geringste Nachdencken hat, kan leicht begreiffen, daß diese Regeln noch einen grossen Zusatz leiden könten, wenn man sich vorgesetzt hätte, ihre Anzahl von 33 noch zu vermehren. Mir sind sie schon zu viel, und ich habe den allerersten Versuch thun wollen, auch die Bahne in dem festen Vertrauen hiemit gebrochen, daß derjenige, welcher die angeführten Grund-Sätze der Melodie wol inne hat, schon mit der Zeit mehr nützliche Folgen daraus ziehen, und wenn er die Erfahrung billiger maassen zu Hülffe nimmt, die Sache ie länger ie weiter zu ihrer kunstmäßigen Vollenkommenheit treiben könne.

§. 54.

Die Menge der Regeln machen eine Wissenschafft schwer; wenige und gute machen sie leicht und angenehm. Gar keine Regeln dräuen den Untergang. Und weil es gleichwol auch damit noch lange nicht ausgemacht ist, wenn man die blossen kurtzgefaßten Regeln weiß, sondern zu deren Ausübung höchsterforderlich seyn will, eine Erläuterung darüber mitzutheilen; so will ich sie nach der Reihe durchgehen, und so kurtz, als möglich, auseinander legen.

§. 55.

Was solchem nach den Voraus-Satz betrifft: **Daß in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die gantze Welt kennet:** so ist hiemit gar nicht gesagt, daß man nur fein viele abgenutzte Dinge und alte verbrauchte Förmelgen anbringen dürffe; durchaus nicht. Sondern wir meinen vielmehr dieses, daß man nicht gar zu weit mit seinen neugebackenen Erfindungen fahre, kein Sonderling werde, und darüber seine Melodie nicht nur fremd, sondern auch schwer und verdrießlich mache.

§. 56.

Das Gehör will immer **etwas** haben, das es schon einiger maassen kennet, es sey so wenig, als es wolle; sonst kan ihm keine Sache **leicht** vorkommen, vielweniger gefallen. Je seltener man inzwischen dergleichen bekannte Gänge betritt, und ie mehr man sie mit andern fremdern doch geschickten Fällen zu vermischen weiß, ie besser wird die Arbeit gerathen.

§. 57.

Die zweite Regel der **Leichtigkeit** entspringet aus der ersten: Denn, gleichwie man eines Theils alles bekannte nicht gäntzlich auf die Seite setzen darff; so muß auch hinwiederum andern Theils, alles **gezwungene, angemaaßte und gar zu weit geholte Wesen mit Fleiß vermieden werden.** Was hiemit gesaget ist, kan man füglicher aus der Arbeit affectirter Componisten ersehen und hören, als mit Worten beschreiben. Diesenfalls sind die Exempel verhaßt; sonst könnten derselben nicht wenig beigebracht werden.

§. 58.

Gemeiniglich **wenn es den guten Leuten an artigen Erfindungen und am Geiste fehlet,** dabey sie doch nicht gerne andre Setzer handgreifflich ausschreiben oder bestehlen wollen, pflegen sie rechte Sonderlinge zu werden, und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigen Grillen zu nehmen: suchen also den Abgang natürlicher Fruchtbarkeit mit wunderlichen Seltenheiten zu ersetzen. So schwer nun solches den Verfassern werden mag, so verdrießlich gehet es auch den Zuhörern ein: etliche wenige Stutzer ausgenommen, die das Ansehen haben wollen, als ob sie was rechtes davon verstünden.

§. 59.

Die dritte Regel, **daß man der Natur am meisten, dem Gebrauch aber nur in etwas folgen soll,** fliesset ebenfalls aus den vorhergelegten Gründen, und hängt richtig mit ihnen zusammen. Das natürliche Fallen eines in der Wissenschafft unerfahrnen wird die beste Melodie abgeben, und zwar um so viel mehr, weil sie von allen künstlichen Zwangs-Mitteln entfernet, und nur dem Gebrauch in etwas verwandt ist; allein ein solcher muß sein Tage viel gutes gehöret haben, und eine angebohrne Fähigkeit besitzen.

§. 60.

Nichts kan **leichter** und bequemer seyn, als was uns die Natur selbst an die Hand gibt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heissen. Daher muß

muß ſich ein Componiſt bisweilen bey Verfertigung ſeiner Melodien, wenn ſie leicht ſeyn ſollen, als ein bloſſer Liebhaber aufführen, und dieſem das natürliche Weſen, welches er vergebens in groſſer Kunſt ſuchet, gleichſam ablernen.

§. 61.

Wenn wir, viertens, **die Künſteley verwerffen**, ſo ſoll damit der wahren Kunſt nicht zu nahe geredet ſeyn; dieſe aber geſchicklich anzubringen, und beſcheidentlich zu verdecken oder zu bekleiden, das iſt eben der ſo ſchwere Punct. Mein Rath ginge dahin, daß ſich auch der allerkunſtreicheſte Setzer eben ſo wenig auf die eigentlichen Weber-Streiche verlieſſe, als ein geübter Fechter auf ſeine Finten.

§. 62.

Da uns die fünffte Regel zu den Frantzoſen weiſet, und **denſelben mehr, als den Welſchen, in der melodiſchen Leichtigkeit zu folgen** anräth: ſo kan man nicht beſſer thun, als des **Lully** Wercke, und einiger kurtz nach ihm berühmter Setzer Arbeit vorzunehmen: denn die neuern Frantzoſen äffen zum Theil den Italienern gar zu viel nach, und wollen, trotz ihrem Naturell, groſſe Künſtler ſeyn; verderben aber dadurch die ihnen ſonſt unſtreitig beiwohnende und angebohrne **Leichtigkeit**, wodurch ſie denn ſowol andern, als ſich ſelbſt, die Sache unnöthiger Weiſe ſchwer machen. Solches hat ihnen gar deutlich und nachdrücklich ihr eigner Landsmann, der ungenannte Verfaſſer de l' Hiſtoire de la Muſique, in ſeinen beiden letzten Bänden, die nicht vom **Bonnet** herrühren, zu verſtehen gegeben.

§. 63.

Der geſchickte aber auch ungenannte Verfaſſer einer bereits angeführten Schrifft*) ſpricht hievon alſo: „Wenn wir an der welſchen Muſic eine Nebenbuhlerin finden, müſſen wir ſie darum nicht alſo“ **bald ins traurige Elend verbannen**; aber auch nicht **thörichter Weiſe hervorziehen**, ſondern“ alles äuſſerſte vermeiden und uns **mit ihren Sätzen bereichern**. Denn ob wir Frantzoſen“ gleich **bisweilen**, wegen der hohen Kunſt, italieniſche Lehren annehmen, ſo mögen doch die“ Welſchen hergegen, wegen der Anmuth und Lieblichkeit, auch offt die Harmonie unſers Landes“ zu Rathe ziehen, um der lieben Natur deſto näher zu kommen: dieſe iſt allzeit einfach, allzeit“ wahrhafftig, und findet da keine Schönheit, wo der Zwang regieret, keine Zärtlichkeit, wo“ die Kunſt den Meiſter ſpielt.„

§. 64.

Allzu groſſe und gezwungene Kunſt (ich kan nicht zu viel davon ſagen) iſt eine eckelhaffte Künſteley, und benimmt der Natur ihre edle Einfalt. Wenn die Natur gleich viele Dinge höchſt ungeſtalt zu liefern ſcheinet, ſo betrifft dieſe vermeinte Heslichkeit doch nur das äuſſerliche Anſehen; nicht das innerliche Weſen. Es mangelt der Natur niemahls an Schönheit, an nackter Schönheit, ſie verbirgt dieſelbe nur zuweilen unter einer züchtigen Decke oder ſpielenden Larve. Unſre Steinſchneider können den Diamant poliren; aber ihm damit keinen andern Glantz, kein ander Waſſer geben, als was er ſchon von Natur hat. Die dienſtbare Kunſt ſchenckt alſo der Natur gar keine Schönheit, vermehret ſie auch nicht um ein Härlein; ſondern ſtellet ſie nur, durch ihr Bemühen, in ein wahres Licht: welches gantz gewiß mehr verdunckelt, als erhellet werden muß, wo eine deſpotiſche Kunſt zu befehlen hat.

§. 65.

Es trägt auch ein groſſes zur **Leichtigkeit** bey, wenn man, zu Folge der ſechſten Regel, ſeiner Melodie **gewiſſe Schrancken ſetzet**, die iede mäßige Stimme bequem erreichen kan. Denn, wenn ein Geſang entweder gar zu hoch oder gar zu tief gehet, wird er dadurch vielen Leuten **ſchwer**, und muß ſich bald ſo, bald ſo, verſetzen laſſen, welches lauter Uibelſtand verurſacht. Was gute Sänger ſind, die werden wenigſtens, eine Octav zu erreichen, keine Schwierigkeit finden; doch weiß ich nicht, welch ein ſonderbarer Vortheil offt darin ſteckt, wenn man ſich dieſe Gräntzen noch enger, etwa auf eine Sept oder Sext ſtellet: denn iemehr ein Componiſt ſich hierin verſteiget, ie mehr gewöhnet er ſich zu ſchlecht an einander hangenden, zerſtreuten und

*) Si l' Auſonie nous offre une Rivale, ſans la proſcrire triſtement, ſans la proſerer follement, fuyant tout extrême, enrichons nous de ſes beautez. Et ſi pour le ſublime de l' Art nous ecoutons quelques fois ſes leçons, que pour le gracieux de la belle Nature, elle conſulte ſouvent l' Harmonie de nos bords: celle-ci toujours ſimple, toujours vraie, ne trouve point la beauté où regne l' Affectation ni la tendreſſe où regne l' Art. *Diſcours ſur l' Harmonie p. 80.*

getrennten Modulirungen. Da schwärmet man herum, unter einer angemaaßten Freiheit, und bringt nichts heraus, das wolgefügt oder concinne ins Gemüth dringe.

§. 66.

Ich rede hier nicht von solchen geübten Setzern, die der Melodie Meister sind, fähige Leute zur Ausführung vor sich finden, und sich ihrer Freiheit am rechten Orte zu gebrauchen wissen, denen kan man keine so genaue Schrancken setzen; aber einem angehenden Melodienmacher wollte ich rathen, daß er sich fürs erste den Bezirck der Sext oder Octav zur Gräntze wehlte; doch so, daß es der Landmann eben nicht merckte. Gewiß, es wird sehr viel beitragen, seine Melodien leicht und beqvem zu machen. Denn was ist mir sonderlich damit gedienet, daß nur diese oder jene Person allein geschickt ist, eine Arie, die sich z. E. über zwo Octaven erstrecket, herauszubringen? ich wollte, gerne auch nur in Gedancken, mit singen, darin bestehet das gröſseste Vergnügen; das wird mir aber nicht zugelassen: der Satz ist mir zu weitläuffig.

§. 67.

Die letzte Regel dieser ersten Abtheilung ist nicht die schlechteste, nehmlich: daß man die Kürtze der Länge vorziehen soll. Es braucht dieselbe aber desto weniger Erläuterung, ie mehr wir begreiffen können, daß eine kurtzgefaßte und nicht zu weit ausgedehnte Melodie leichter zu behalten sey, als eine lange und gereckte.

§. 68.

Womit iedoch nicht gesaget wird, daß eine kurtze Arie auch leichter zu machen sey: denn bey der Kürtze schliessen wir auch die Güte mit ein. Das leichte gehet hier nur den Zuhörer an; nicht den Setzer: wiewol jenem selten ein Ding leicht dünckem wird, das diesem, in gewissem arbeitsamen oder mühseligen Verstande, recht schwer geworden ist.

§. 69.

Ich sage: Dünckem. Denn es gibt gewisse Verfasser, deren gantze Arbeit, Mühe und Ausbesserungen eigentlich nur dazu dienen, daß sie alles entfernen, was nicht eine ungemeine Leichtigkeit anzeiget, oder den Schein derselben hat: und ie mehr sie solcher Gestalt ihre Wercke nachsehen, oder durch die Musterung gehen lassen, ie mehr natürliches und leichtes bringen sie denselben offt zu Wege. Aber diese Geister sind selten anzutreffen, und sie mögen bey ihren Bestrebungen das italienische Sprichwort mit allem Recht gebrauchen: Questo facile quanto è difficile! Wie wird uns dieses leichtscheinende Wesen so schwer! Wir müssen es so fein machen, als wäre es nur ein Spiel-Werck *); ob uns gleich offt ein heimlicher Schweiß dabey ausbricht, den gleichwol niemand mercken muß; sonst schwitzt er zur Gesellschafft mit, wie jener Sybarit, der einen Hudler in saurer, unbesonnener Arbeit antraff.

§. 70.

„Ich verstehe demnach nicht die Leichtigkeit des Setzens, die kan offt glücklich, muß aber „immer verdächtig seyn. Ich verstehe nur die Leichtigkeit, welche ein Zuhörer in solchen Wercken „findet, die bereits gemacht, und dem Verfasser so schwer, als was von der Welt, angekom„men sind. Man mögte sie mit denjenigen künstlichen Gärten vergleichen, die von Rasen und „Gras-Plätzen zusammen gesetzet werden, deren Kostbarkeit man nicht spüret, sondern sie für „was ungefehres und für ein blosses Natur-Werck ansiehet; ob sie gleich mit Millionen erkaufft „worden. „ **)

§. 71.

Ich habe neulich einen Meister-Schluß gelesen, der so lautet: Wozu ich es selbst, durch Fleiß und Uibung habe bringen können, dazu muß es ein ander, der nur halbwege Naturell und Geschicke hat, auch bringen. Dabey dachte ich, wenn das wahr wäre, wie kön-

*) Ludentis speciem dabit; & torquebitur. *Hor. A. P. v. 124.*

**) Je n' entens pas la facilité de composer, elle peut quelques fois etre heureuse; mais elle doit toujours etre soupçonnée. J' entens la facilité que les Auditeurs trouvent dans les compositions deja faites, qui a eté souvent pour l' Auteur une des plus difficiles choses du Monde: de sorte qu' on pourroit la comparer à ces jardins enterrasses, dont la depense est cachée, & qui, apres avoir couté des millions, semblent n' etre que le pur ouvrage du hazard & de la Nature. *Pelisson, dans la Preface des Oeuvres de Sarrazin.*

könnte denn ein ſolcher Meiſter der einzige in der Welt ſeyn, und ihm keiner gleich kommen? Stücke, die ſchwer zu ſpielen ſind, laſſen ſich zwar wol auf andre Art entſchuldigen *); aber weil gleichwol in der That den meiſten wo nicht der Wille, doch das liebe Naturell und Geſchicke dazu gantzwege fehlet, ſo wird dergleichen ſchwere Arbeit den wenigſten nutz. Das iſt unumſtößlich wahr, und durch nachtheilige Erfahrung bekräfftiget.

§. 72.

Die zwote Haupt-Eigenſchafft einer woleingerichteten Melodie iſt die **Deutlichkeit**: bey derſelben hat die erſte Regel, **daß man die Einſchnitte der Rede genau bemercke**, mit wenig Worten ſehr viel geſagt. Es iſt faſt nicht glaublich, wie auch die gröſſeſten Meiſter hierin ſo offt verſtoſſen: maaſſen ſie insgemein alle ihre Kräffte anwenden, mit brauſenden und rauſchenden Figuren die Ohren zum Aufſtande zu bringen; dabey der Verſtand doch keinesweges vergnüget wird, **vielweniger das Hertz was rechtes empfinden kan.**

§. 73.

Das wunderlichſte iſt, iedermann ſtehet in den Gedancken, man bedürffe zur Inſtrumental-Muſic keiner ſolchen Anmerckungen; aber es ſoll weiter unten hell und klar erwieſen werden, daß alle, ſowol groſſe als kleine Spiel-Melodien ihre richtige Commata, Cola, Puncte ꝛc. nicht anders, ſondern eben ſo, als der Geſang mit Menſchen-Stimmen haben müſſen: weil es ſonſt unmöglich iſt, eine **Deutlichkeit** darin zu finden.

§. 74.

Zu ſolcher Deutlichkeit gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die folgende Richtſchnur beobachtet wird, mittelſt welcher wir uns **bey einer ieden Melodie eine Gemüths-Bewegung** (wo nicht mehr als eine) **zum Haupt-Zweck ſetzen müſſen.**

§. 75.

Gleichwie ein geſchickter Mahler allzeit nur die eine oder andre ſeiner Figuren (wo deren viele vorkommen) mit beſonders erhabenen Farben verſiehet, damit ſie unter den übrigen Bildern mercklich hervorrage; alſo muß auch der Componiſt in ſeinen melodiſchen Sätzen unausſetzlich und **vornehmlich** auf eine oder andre Leidenſchafft ſeine Abſicht richten, und dieſelbe ſo bemercken oder ausdrucken, daß ſie weit mehr zu bedeuten habe, als alle übrige Neben-Umſtände.

§. 76.

Wir mögen bey Gelegenheit der Mahlerey noch dieſes bedencken, daß eines geſchickten Künſtlers Vorhaben nicht etwa bloß dahin gehe, ein Paar ſchwartze oder blaue Augen, eine erhabene Naſe, und einen kleinen rothen Mund zu mahlen; ſondern er trachtet immer in ſolchen Geſichts-Zügen eine oder andere innerliche Regung vorzuſtellen, und wendet alle ſeine ſtarcke Gedancken dahin an, damit z. E. der Zuſchauer ſage: in den Augen ſteckt was verliebtes; an der Naſe iſt was großmüthiges, und am Munde recht was höhniſches.

§. 77.

Eben ſo wenig muß ſich denn auch ein melodiſcher Setzer damit begnügen, daß er nur feine bunte Noten hinmahle, ſeine Intervalle und übriges Geräthe fleißig ausſtaffire, und noch dazu alles mit den herrlichſten Beiwörtern ſchmücke; ſondern er muß ſich wircklich dahin beſtreben, daß in ſeinem Machwerck eine ausnehmende Gemüths-Bewegung herrſche. Heget er dieſe nun ſelber nicht, oder weiß ſie nicht natürlich nachzuahmen, wie iſt es möglich, daß er ſie bey andern rege mache?

§. 78.

Wenn aber nichts dergleichen in einer Melodie ausgedruckt wird, ſo hat ſie wenig oder faſt gar nichts **deutliches**, und der aufmerckſamſte Zuhörer kan nichts anders daraus machen, als ein leeres Geſänge und Geklänge. Dieſe Regel nun ſchreibt uns nur die höchſte Nothwendigkeit einer ſolchen vorzuſtellenden Leidenſchafft vor, und zeiget die dringende Urſachen an; wie man es aber damit angehen müſſe, das gehöret an einen andern Ort.

§. 79.

Inzwiſchen iſt zu bewundern, daß man bey Sachen, die bloß zum Lehren eingerichtet ſeyn ſollen, die Ernſthafftigkeit, den gröſſeſten Nachdruck und den genaueſten Ausdruck der Worte, die Harmonie, Kunſt, und das concertirende Weſen vorzüglich anpreiſet, und vielmehr den Lehren

*) Z. E. Alle vortreffliche Dinge haben ihre gewiſſe Schwere; aber alle ſchwere Dinge ſind darum nicht vortrefflich: ie. Dinge, dabey keine Schwierigkeit iſt, dienen nicht zur Probe u. ſ. w.

Digitized by Google

und ſtarcken Gedancken einen Zuſatz geben, als mit Gemüths-Bewegungen und Leidenſchafften zu thun haben will.

§. 80.

Der gröſſeſte Nachdruck, ſtarcke Gedancken, und die genaueſte Beobachtung der Worte, d. i. des in den Worten ſteckenden Verſtandes rühren ja urſprünglich von den Gemüths-Bewegungen und Leidenſchafften her, und können eben ſo wenig ohne dieſelbe beſtehen, als ein Wagen ohne Räder: hat er dieſe nicht, ſo iſts ein Schlitte oder eine Schleuſe. Man mache die Anwendung aus rechter und langer Erfahrung, ſo wird ſichs weiſen.

§. 81.

Was thun unſre Lehrer auf den Kantzeln; entrüſten ſie ſich nicht, ſchwitzen ſie nicht, freuen ſie ſich nicht; weinen ſie nicht; klappen ſie nicht in die Hände; dräuen ſie nicht? Wer will ſagen, daß dieſes vielmehr zum bloſſen kaltſinnigen Unterricht, als zu den lebhafften Gemüths-Bewegungen gehöre? Wer kan Paulo und David hierin wiederſprechen? Wenn man den ſtarcken Gedancken und Lehren einen Zuſatz, und noch dazu einen erhabenen Zuſatz geben will, ſo kan ſolches nicht lau lich zugehen.

§. 82.

Eben die Ernſthafftigkeit ſelbſt iſt eine gar wichtige Neigung, und ein ſolches Völcker-Abzeichen, welches ein Spanier nicht für aller Welt gut enthehren würde. Summa, alles was ohne löbliche Affecten geſchiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts: es ſey wo, wie, und wenn es wolle. Lehren, ohne Gemüths-Bewegung ſind von der Art, die jener ſo beſang:

Ich lobe mir die guten Lehren,
Und ſo thut iedes Mutter-Kind,
Das eben ſo wie ich geſinnt:
Sie können tröſten und bekehren.

§. 83.

Das einfältigſte Kinder-Spiel iſt nimmer ohne Paßion, nicht nur beiläufftiger, ſondern vorzüglicher Weiſe: kein Säugling kan davon frey geſprochen werden. Und wenn z. E. ein Lehrer keine **Begierde** hat, ſeinem Untergebenen etwas tüchtiges beizubringen; oder wenn dieſer keine **Freude** daraus empfindet, daß er was rechtſchaffenes lerne: wozu nutzen ſie denn beide? Sind aber Begierde und Freude keine Gemüths-Bewegungen, und zeiget der aufgeſperrete Mund eines Lernenden kein Verlangen an? Doch weiter!

§. 84.

Wenn die Frantzoſen in ihrem **Recit**, auch ſehr offt in den **Airs**, faſt in ieder Zeile den Tact verändern, ſo nehmen ſie ſich damit zwar eine faſt vergebliche Mühe, und könnten es mit wenigern Koſten den Welſchen hierin nachthun, wenn es ihre ungleiche Ausſprache leiden wollte: maaſſen die Italiener nebſt uns gar keinen abgemeſſenen Tact im ſingenden Recitativ beobachten; es wäre denn in einem gebundenen Satze. Inzwiſchen iſt es faſt einerley Ding, überall keine Zeitmaaſſe, oder alle Augenblick eine neue zu haben.

§. 85.

Weil aber der Recit eigentlich keine Melodie heiſſen kan; hergegen in den melodiſchen Sätzen, dafern ſie **deutlich** ſeyn ſollen, die gar zu öfftere Tact-Veränderung zu meiden iſt: ſo erhellet hieraus, daß die **Seele der Melodie**, nehmlich die Zeitmaaſſe, **nur einzeln ſeyn müſſe**. Und das war die dritte Regel zur Beförderung der Deutlichkeit. Erfordert aber das Reim-Gebände oder ein unvermutheter Affect die Veränderung des Tacts, ſo hat Noth zwar kein Gebot; doch ſollte meines Erachtens, der Dichter ſein Sylben-Maaß in einer Arie nicht leicht merclich ändern, es wäre denn, daß er auch zugleich eine andere Leidenſchafft unerwarteter Weiſe (ex abrupto) rege machen wollte.

§. 86.

Die vierte Regel der **Deutlichkeit** beruhet auf der **Anzahl der Abmeſſungen im Tact**, welche man ſonſt Menſuren nennet. Ob nun gleich derſelben Verhalt in groſſen und langen Sätzen nicht ſo leicht von iedermann erkannt werden mag, wird doch ihre bequeme und begreifliche Einrichtung dem Geſange nicht wenig **Deutlichkeit** geben, ungeachtet mancher nicht weiß, woher ſie kömmt; in kurtzen und lebhafften Melodien hergegen (airs de mouvement) iſt ſolche Vorſicht unausſetzlich nöthig, weil ſonſt eine muntere Sang-Weiſe kein andres Geſchicke bekömmt, als etwa ein Paar Arme, deren einer zwo, der andre aber drey oder mehr Hände hätte.

§. 87.

Digitized by Google

§. 87.

Nun iſt es zwar nichts ſchweres, die eigentliche Anzahl dieſer Menſuren in gewiſſen Schreib-Arten, als z. E. in der Hyporchematiſchen und choraiſchen, einiger maaſſen feſtzuſtellen; in andern Stylen aber fällt es deſto ſchwerer. Wo viel Bewegung iſt, da muß das Melos die allergröſſeſte Richtigkeit der Abtheilung in dieſem Stücke aufweiſen; wo es hergegen träge und ſchleppend, oder auch nur ernſthafft und langſam hergehet, da läßt ſich, wegen der Gleichförmigkeit, mehr Ausnahme machen, weil ihr Abgang nicht ſo merklich iſt.

§. 88.

Gemeiniglich thut man am beſten, auch in dem gröſſeſten Adagio, daß man die gerade Zahl der Täcte vor der ungeraden wehlet. So viel iſt gewiß, daß ein hurtiger Geſang niemahls eine ungerade Anzahl der Menſuren haben ſollte; und eben alle dieſe airs de mouvement mögen wir hiebey gar ſicher zum Grunde legen, und als Muſter anſehen: denn ſie ſind, wie geſagt, unter allen Arten der Melodien, wegen dieſes Stücks, die richtigſten und deutlichſten.

§. 89.

Die Beobachtung der ordentlichen Theilung eines ieden Tacts, nehmlich der ſogenannten Cäſur, gibt uns die fünffte Regel der Deutlichkeit. Solche Theilung fällt immer entweder in den Nieder- oder Aufſchlag, wenn die Menſur gerade iſt, niemahls in das andre und letzte Viertel. Im ungeraden Tact aber geſchiehet dieſe Theilung nirgends, als nur allein im Niederſchlage: oder beſſer zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung ſtatt, weil die Cäſur bloß auf der erſten Note des Abſchnittes lieget.

§. 90.

Wieder dieſe Natur der Zeitmaaſſe einen Schluß, oder ſonſt einen mercklichen Fall und Abſatz der Stimme anzubringen, iſt in der Setz-Kunſt eben ein ſolcher Fehler, als wenn ein lateiniſcher Dichter die Sylben-Füſſe mit den Worten endiget, und alſo die Cäſur hängen läßt: welches nur am Ende eines Verſes geſchehen mag.

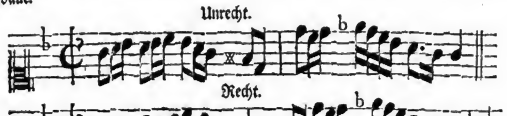
§. 91.

Die Haupt-Urſache dieſes häuffig-aufſtoſſenden Uibelſtandes entſtehet in der melodiſchen Setz-Kunſt wol am meiſten daher, daß man den gewöhnlichen Vier-Viertel-Tact, mit dem, der nur zwey halbe erfordert, unvorſichtiglich vermiſchet. Jener hat augenſcheinlich vier verſchiedene Glieder, dieſer aber nur zwey, welche in beiden Arten mehr nicht, als zween Theile austragen, einfolglich auch eben ſo viel Schlüſſe oder Abſätze in der Melodie zulaſſen, nehmlich bey iedem Theile, nicht bey iedem Gliede, wenn ein Theil deren mehr hat, als zwey: denn in ſolchem Fall muß nur auf dem erſten und dritten, wo die Theile anheben, nicht aber auf dem zweiten und vierten, wo ſie aufhören, abgeſetzet werden. Ein mehres hievon ſtehet im erſten Bande der muſicaliſchen Critick p. 32 ſq.

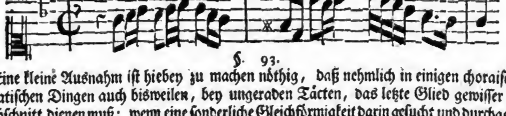
§. 92.

Folgendes Exempel eines ſonſt guten Meiſters weiſet an, wie leicht man ſich hierin verſehen kan. Es wird zugleich dabey gezeiget, wie leicht auch dergleichen Fehler verhütet werden mögen, und zwar gleich im Anfange: denn ſonſt wältzen ſie ſich immer weiter fort, und nehmen zu, wie Schneebälle.

Unrecht.

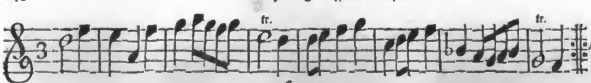


Recht.



§. 93.

Eine kleine Ausnahm iſt hiebey zu machen nöthig, daß nehmlich in einigen choraiſchen und melismatiſchen Dingen auch bisweilen, bey ungeraden Täcten, das letzte Glied gewiſſer maaſſen zum Abſchnitt dienen muß: wenn eine ſonderliche Gleichförmigkeit darin geſucht und durchgehends ſo fortgeführet wird. Solches geſchiehet aber mit Fleiß, und nicht von ungefehr, oder aus Unwiſſenheit der Regel. z. E.



§. 94.

Gleichwie der **Accent** in Ausſprechung der Wörter eine Rede deutlich und undeutlich machen kan, nachdem er am rechten oder unrechten Orte angebracht wird; alſo kan auch der Klang, nachdem er wol oder übel accentuiret wird, das Melos deutlich oder undeutlich machen: und daraus entſtehet die ſechſte Regel der Deutlichkeit.

§. 95.

Beide Accents-Arten, ſowol der Rede, als des Klanges, muß ein Componiſt genau inne haben, damit er in Vocal-Sachen nicht wieder der Sylben Länge und Kürtze, noch in Inſtrumental-Stücken wieder die Ton-Proſodie anſtoſſe. Was aber dieſe für Bedeutung, und deſſen geſcheute Anwendung für Nutzen habe, kan am berührten Orte der **Critick** mit mehrern erlernet werden.

§. 96.

Hieher rechnen wir billig auch den eigentlichen **Nachdruck**, oder die **Emphaſin**: weil dasjenige Wort, das mit ſolchem verſehen iſt, allemahl eine gewiſſe Art des muſicaliſchen Accents erfordert. Nur kömmt es darauf an, daß einer richtig zu urtheilen wiſſe, welche eben dieſe nachdrückliche Wörter ſind. Und da iſt kein beſſerer Rath, als daß man allerhand Vorträge unterſuche, abſonderlich in ungebundener Rede, und das rechtſchuldige Wort zu finden trachte, etwa durch folgendes Mittel.

§. 97.

Wenn ich z. E. wiſſen wollte, wo in dieſem Satze der Wort-Nachdruck ſtecke: **Unſer Leben iſt eine Wanderſchafft**; ſo dürffte ich nur den Antrag in Frage und Antwort bringen, nehmlich: **Was iſt unſer Leben? eine Wanderſchafft.** Alſo entdeckt ſich hier, daß die Emphaſis auf dem Worte **Wanderſchafft** liege: und wenn der Componiſt ſolches Wort, auf eine oder andre ungezwungene Weiſe durch ſeine Klänge hervorziehet, wird er **deutlich** ſeyn.

§. 98.

Weil ein groſſes hierauf ankömmt, werden noch ein Paar Proben niemand misfallen. z. E. **Wer hier auf der Welt in ſtiller Ruhe zu ſitzen vermeinet, iſt ſehr betrogen.** Da wird es denn die Einrichtung der Frage ausmachen, welche meines Erachtens ſo lauten müſte: Iſt nicht derjenige betrogen, der auf der Welt vermeinet in ſtiller Ruhe zu ſitzen? Antw. **Sehr!** Alſo fiele auf das adverbium intendens, und ſonſt auf keines, der wahre Nachdruck; in Entſtehung aber dieſes Zuworts müſte das Zeitwort, **betrogen**, die gröſſeſte Emphaſin führen. Wobey zu mercken, daß eben dieſe adverbia in der Rede offt das meiſte zu ſagen haben, und der Nachdruck nicht ſelten auf ihnen lieget, inſonderheit wenn ſie eine Gröſſe, Eigenſchafft, Ausdehnung, Vergleichung, Darlegung u. ſ. w. andeuten.

§. 99.

Noch eins: **Der Weg zum Himmel iſt mit Dornen bewachſen.** Da wird gleichſam gefraget: **Womit iſt der Weg zum Himmel bewachſen?** und geantwortet: **Mit Dornen.** Denn, wenn dieſes eintzige Wort weggenommen wird, bleibt gar kein Verſtand übrig, oder der Vortrag ſagt nicht, was er ſagen will: welches ein Abzeichen iſt, dabey man ebenfalls den Ort des Nachdrucks mercken mag.

§. 100.

Bisweilen ſcheinet die Stelle zweideutig zu ſeyn, ſo daß die Emphaſis bald offt mehr, als ein Wort, treffen kan, nach Gelegenheit der Meinung. Z. E. **Mein Engel, biſt du da?** Hier wird entweder nach der Perſon, oder nach dem Orte gefraget, und alſo in der erſten Abſicht der Nachdruck auf **du**, in der andern aber auf **da** geleget. Der Zuſammenhang muß den Ausſchlag darüber geben. Solcher Geſtalt kan ſich ein ieder ſelbſt hierin weiter üben, und ſeinen Verſtand ſchärffen.

§. 101.

Die ſiebende Regel der **Deutlichkeit** lehret uns, **alle Verbrämungen und Figuren mit groſſer Behutſamkeit anzuwenden.** Was aus Hintanſetzung dieſes Gebots der melodiſchen Schönheit für entſetzliche Pflüſterlein ins Geſicht geklebet werden, weiſet die tägliche Erfahrung. Ein Ungenannter ſchrieb neulich hievon alſo: „Die Arien ſind ſo bunt und ſo kraus,

„daß

daß man ungeduldig wird, ehe das Ende kömmt. Der Componiſt iſt zu frieden, wenn er nur" unſinnige Noten ſetzt, welche die Sänger, durch tauſend Verdrehungen, noch abgeſchmackter" machen. Sie lachen bey der betrübteſten Vorſtellung, und ihre italieniſchen Ausſchweiffungen" kommen immer am unrechten Ort. Die Arien, welche der vortreffliche T. geſetzet hat, ſind viel" zu ordentlich: man füllet ihre Stellen allemahl mit ſolchen Raſereien aus, die ſich für lächerliche" Kehlen, nicht aber für die Vernunfft ſchicken.„

§. 102.

Dergleichen geſtickte Arbeit, es bringe ſie ein am Geſchmack verderbter Setzer, oder eine üppige Stimme hervor, gemahnen mich nicht anders, als eine gar zu reiche Liberey für Edel-Knaben oder Trompeter, wobey alles mit güldenen und ſilbernen Schnüren dermaaſſen bedeckt iſt, daß man weder Tuch, noch Tuchs-Farbe daran erkennen kan. Dieſe Vergleichung iſt noch viel zu gut. Da aber ſolche Uebermaaſſe in den Zierrathen billig nicht ſeyn ſollte, ſo findet ein vernünfftiger Setzer deſto mehr Urſachen, ſich davor zu hüten, je leichter aus dem verdorbenen Geſchmack bey manchem eine böſe Gewohnheit oder Mode werden kan.

§. 103.

Das ſind eben die verderblichen Uppigkeiten, davon **Ovinctilianus** *) ſchon zu ſeiner Zeit ein Liedlein zu ſingen wuſte, indem er ausdrücklich bekannte, daß er gantz und gar nicht billigen könne, was mit der Muſic damahls auf der Schaubühne vorgenommen würde, alwo nehmlich die **weibiſche und geile Sing-Art** nicht wenig beitrug, was noch etwa männliches oder tugendhafftes in einigen Gemüthern vorhanden, gantz zu unterdrücken und zu erſticken.

§. 104.

Nun kommen wir auf die kluge **Einfalt**, von welcher die achte Regel der **Deutlichkeit** handelt: die aber nicht als etwas dummes, albernes oder gemeines; ſondern vielmehr als etwas edles, ungeſchmücktes und recht ſonderbares zu verſtehen iſt. Dieſe Einfalt macht den allerwichtigſten Punct, ſowol im Schreiben und Reden, als im Singen und Spielen, ja im gantzen menſchlichen Umgange aus: und wenn iemahls angeborne Eigenſchafften Statt haben ſollten, wäre gewiß hie der rechte Ort für ſie.

§. 105.

So viel iſt wol auſſer Streits, daß die Menſchen, einer vor dem andern, auch in dieſem Stücke etwas voraus haben, darnach des Leibes Bau und die Miſchung der Säffte ordentlich oder unordentlich eingerichtet, folglich zum Eindruck fähig oder unfähig ſind. Edle Gedancken haben immer eine gewiſſe Einfalt, etwas ungekünſteltes, und nur ein einziges Augenmerck. Wer ſich nun dergleichen ohne allen Zwang, nach den bloſſen Natur-Geſetzen vorſtellet, der wird am beſten fortkommen.

§. 106.

Will man Muſter und Vorbilder haben, ſo darff nur die alte Mahlerey, Bildhauer- und Müntz-Arbeit angeſehen werden. Welche ſtarcke Züge, majeſtätiſche Geſichter und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? wobey doch faſt nicht der allergeringſte, überflüßige Zierrath vermacht iſt, ſondern vielmehr die ſchönſte Einfalt und angenehmſte Blöſſe hervorragen. Aber dieſe Blöſſe iſt nicht armſelig, ſondern edelmüthig und beſcheiden; nicht eckelhafft, ſondern entzückend: weil ſie in ihrem wahren Lichte ſtehet. Eben alſo ſollte es auch dieſſalls mit unſern Melodien beſchaffen ſeyn.

§. 107.

Nun haben wir noch zwo Regeln von der **Deutlichkeit** zu erklären übrig: die neunte, welche gebietet, **die Schreib-Arten wol von einander zu unterſcheiden.** Das will kürtzlich ſo viel ſagen, man ſoll die Sing- und Spiel-Arten in der Kirche, auf der Schaubühne und in der Kammer nicht mit einander vermiſchen; eine Supplic hinſetzen, wo ein Accept ſtehen ſoll; der Stimme nicht zumuthen, Dinge zu machen, die ſich für Geigen ſchicken; die Werbe-Stücke nicht mit Lauten beſetzen, und dergleichen mehr, wovon ſchon oben etwas erinnert worden.

§. 108.

Die zehnte Regel der **Deutlichkeit** iſt zwar hier von ungefehr die letzte; aber dem Inhalt nach faſt die wichtigſte. Denn wenn wir, derſelben zu Folge, **unſre Haupt-Abſicht nicht auf**

*) Apertius profitendum puto, non hanc muſicam a me præcipi, quæ nunc in Scenis effœminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, ſi quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. *Quinctil. Inſtit. L. I. c. 10.*

Digitized by Google

die Wörter, sondern auf den Verstand und auf die darin enthaltene Gedancken richten wollen, so gehöret hiezu keine geringe Einsicht des Affects, der in solchen Worten steckt, wovon an einem andern Orte ausführlicher zu handeln nöthig seyn wird.

§. 109.

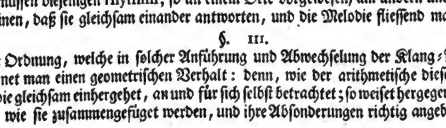
Es hat sonst diese Regel zwey Glieder, deren eines auf die Menschen-Stimmen, das andre aber auf die Instrumente gehet, und uns zu mehrer **Deutlichkeit**, redende Klänge, nicht der bunten Noten Menge, auf das beste empfielet. Denn, daß keine eintzige Melodie ohne Verstand, ohne Absicht, ohne Gemüths-Bewegung seyn müsse, obgleich ohne Wörter, wird hiedurch, und durch die Gesetze der Natur selbst festgestellet. So viel von der zweiten Classe zur Erläuterung unsrer melodischen Grund-Regeln.

§. 110.

Die dritte Eigenschafft einer guten Melodie war demnach, daß sie **fliessend** seyn muß. Dazu hilfft erstlich, daß man die rhythmische Übereinstimmung und richtige Abwechselung des arithmetischen Verhalts gewisser Klang-Füsse stets vor Augen habe. Es ist hiemit nicht gesagt, daß man etwa einerley rhythmum beibehalten müsse, als welches einen Uibelstand und Eckel verursachen würde; man muß vielmehr nothwendig verschiedene Klang-Füsse mit einander verwechseln, eben wie solches in der lateinischen Dicht-Kunst, nach ihrer Art, geschiehet. Aber in der Melodie müssen diejenigen rhythmi, so an einem Orte vorgewesen, am andern und rechten wiederum erscheinen, daß sie gleichsam einander antworten, und die Melodie fliessend machen.

§. 111.

Die Ordnung, welche in solcher Anführung und Abwechselung der Klang-Füsse beobachtet wird, nennet man einen geometrischen Verhalt: denn, wie der arithmetische diese Füsse, worauf die Melodie gleichsam einhergehet, an und für sich selbst betrachtet; so weiset hergegen der geometrische Verhalt, wie sie zusammengefüget werden, und ihre Absonderungen richtig angeben müssen. Z. E.



a, ist ein gewisser Klang-Fuß von dreyen Noten, die am Gehalt unterschieden sind. b, ist wiederum einer von eben der Zahl, aber einerley Geltung: Da ist in iedem derselben eine besondere arithmetische Beschaffenheit; c und d hergegen, beide zusammen genommen, stellen die ordentliche Abwechselung voriger Füsse dar, und machen daraus einen gantzen geometrischen Absatz.

§. 112.

Bey dieser Gelegenheit darff sich niemand schämen, die Prosodie zur Hand zu nehmen, und sich ein Verzeichniß von allen Füssen in der Dicht-Kunst zu machen, um solche mit den melodischen zu vergleichen: worunter sich sodann viele angeben werden, die in der Poesie Fremdlinge sind, weil die Music es ihr an Reichthum hierin zuvorthut, und auch alles, was jene hat, aus dieser ursprünglich herrühret. Eigentlich gehöret diese Materie zur Rhythmopöie, welche einen eigenen Fleiß erfordert, wenn man sie Kunstmäßig treiben will. Im folgenden Haupt-Stück wollen wir sie durchgehen.

§. 113.

Die dritte Regel zur Beförderung des **fliessenden** Wesens in der Melodie betrifft sowol, als die vierte, die Cadentzen oder Schlüsse: Denn weil es natürlicher Weise fest stehet, daß viele Schlüsse und Absätze den Lauff des Gesanges hemmen; so ist leicht zu erachten, daß ein rechtfliessendes Melos nur wenig, nur wenig förmliche Cadentzen haben müsse.

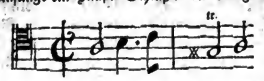
§. 114.

Zwar ist es an dem, daß bisweilen Themata vorkommen, die kurtz auf einander clauſuliren, und ausdrücklich eine gute Absicht darunter führen: ingleichen daß unsre Choral-Lieder, deren einige doch sehr schöne Melodien haben, ob sie gleich offt kaum die Gräntzen der Qvint erreichen, (wie das Teutsche Gloria) fast in lauter Cadentzen bestehen: aber davon, nehmlich von der Eigenschafft des Styls in Fugen und Oden, ist hier die Rede nicht; sondern von der Artigkeit, die sich darin bloß gibt, wenn man in andern Sachen nichts, als Cadentzen, vorzubringen weiß. Selbst in Fugen müssen sie vermieden oder bedeckt werden.

§. 115.

§. 115.

Das ärgſte hiebey iſt, wenn gegen und wieder die vierte Regel ſothane Schlüſſe noch dazu ſehr übel gewehlet ſind, und der Geſang ſchon zur unzeitigen Ruhe ſchreitet, ehe er noch die geringſte Wendung verrichtet, oder einige Urſache zur Müdigkeit haben kan. Gut, artig und ſchön iſt es, wenn gleich im Anfange ein Haupt-Schluß in die Endigungs-Note vernommen wird. z. E.



Denn dadurch erhält der Zuhörer alſobald Nachricht von der gantzen Ton-Art, und von der Weiſe, auf welche der Setzer weiter fortzuſchreiten gedencket; wenn er erſt einen ſolchen feſten Fuß geſetzet hat: das iſt angenehm. Aber dergleichen Abſicht führen die unzeitigen Schlußmächer gar nicht; bey weichen Tonen fallen ſie augenblicklich auf eine Cadentz in die Tertz, und bey harten in den Qvinten-Schluß: denn die liegen ihnen am näheſten zur Hand. Damit iſt es alle, hernach wiſſen ſie ſchier nicht mehr, wo aus noch ein.

§. 116.

Zu dieſer Erläuterung kan man auch den Vortheil rechnen, welcher einer Melodie in ihrem flieſſenden Weſen daraus erwächſt, wenn ſich bald im Anfange der getheilte Drey-Klang, auf eine geſchickte Art hören läßt: denn daraus erlangt der Zuhörer eine noch gröſſere Fähigkeit zu urtheilen, in welchem Bezirck ſeine Ohren werden herum geführet werden. Das Vorherwiſſen und das Urtheilen hat ein ieder ſehr gern: darum gefällt dergleichen Verfahren.

§. 117.

Wenn auch das gar zu ſehr punctirte Weſen, abſonderlich in Sing-Sachen, wenig oder nichts flieſſendes mit ſich führen kan, ſo räth uns die ſechſte Regel, ſolches dieſen Falls zu verwerffen. Im präludiren und fantaſiren, wo eben keine ordentlich-flieſſende Melodie erfordert wird, darff man es ſo genau nicht nehmen; in der gantzen Inſtrumental-Muſic, überhaupt davon zu reden, auch nicht; ja in Entreen und dergleichen hohen Täntzen, ſo wie zuweilen in Ouvertüren, wird es ausdrücklich nöthig ſeyn, viel punctirtes anzubringen: es klingt ſehr friſch und lebhafft, druckt verſchiedene, muntere, auch einige hefftige Gemüths-Bewegungen ſehr wol aus; aber es flieſſet doch nirgend.

§. 118.

Der Zuſammenhang oder die geſchickte Verbindung hilfft ein groſſes zum Flieſſen in der Melodie: daher hat man fünfftens, abſonderlich bey gewiſſen Abſätzen oder Schlüſſen dahin zu ſehen, daß nicht mit der Thür ins Haus gefallen, ſondern alles ohne langen Auffenthalt, vermittelſt bequemer Zugänge und Fortſchreitungen, in einander gepaſſet und gefüget werde, wie in einer guten Rede per tranſitiones geſchiehet. Die Frantzoſen treiben dieſes faſt gar zu ſtarck in ihrer Muſic, und geben dadurch ihren Sätzen viel leierhafftes. Derowegen muß auch hierin Maaſſe gehalten werden: denn was allzuflieſſend iſt, wird ſchlüpffrig und entvi[illegible]chet leicht.

§. 119.

Das ewige Ziehen und Schleppen durch die halben Tone und Diſſonantzen, darein mancher ſo ſehr verliebt iſt, hat zwar ſeine Zeit und ſeinen Ort, nachdem es die Umſtände leiden oder erfordern; allein wer was flieſſendes ſetzen will, darff ſolche krumme, chromatiſche Wege nicht ſuchen. Wo dieſe Abſicht aber nicht iſt, hat ein ieder hierin freie Hände. Ich will ſie niemand binden.

§. 120.

Wie nun der gute, ungezwungene Zuſammenhang, dabey man nicht zu ängſtiglich verfährt, einen Satz mit ſeinem folgenden durch die Verbindung nicht wenig flieſſend macht; ſo entſtehet hergegen eine groſſe Hinderniß bey dieſer Eigenſchafft, wenn man etwa einem oder andern Themati zu Gefallen, den Geſang, das ſingende Weſen, in ſeinem natürlichen Lauff, mit unzeitigen Pauſen unterbricht, und die Melodie in ihrem Fortgange zurück hält: denn da kans ja unmöglich flieſſen.

§. 121.

Das Thema aber verſtehen wir hier von einer Grund- oder Neben-Stimme; nicht von einem Haupt-Satze in einem fugirten Stücke: das iſt zu ſagen, wenn ſich etwa der Baß oder die Vio-

linen sonderlich in einer Arie hervor thun wollten, so daß darüber die vornehmste oder Sing-Stimme leiden und zurück stehen müste, nur damit jene das Thema (es sey beschaffen, wie es wolle) auch ergreiffen mögten; welches wieder alle Vernunfft läufft, und doch täglich geschiehet.

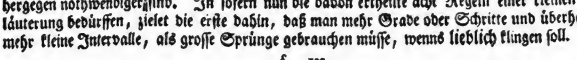
§. 122.

Die Classe der **Lieblichkeit** ist beträchtlicher, als die drey vorhergehenden; so wie diese hergegen nothwendiger sind. In sofern nun die davon ertheilte acht Regeln einer kleinen Erläuterung bedürffen, zielet die erste dahin, daß man mehr Grade oder Schritte und überhaupt mehr kleine Intervalle, als grosse Sprünge gebrauchen müsse, wenns lieblich klingen soll.

§. 123.

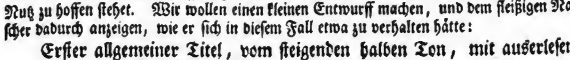
Wer hievon Exempel aufzusuchen und in Ordnung zu bringen Lust hat, kan dieselbe wie locos communes unter gewisse allgemeine und besondre Titel setzen, von welchen kein geringer Nutz zu hoffen stehet. Wir wollen einen kleinen Entwurff machen, und dem fleißigen Nachforscher dadurch anzeigen, wie er sich in diesem Fall etwa zu verhalten hätte:

Erster allgemeiner Titel, vom steigenden halben Ton, mit auserlesenen Beispielen versehen:



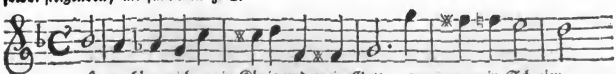
Versüsse meinen Schmertz ꝛc. Son lassa, si, son lassa &c.

Zweiter allgemeiner Titel, vom fallenden halben Ton, mit erkohrnen Exempeln:



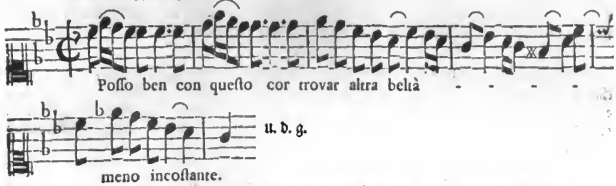
Ach! ende meine Qvalen ꝛc. Torna o Sol, torna a me, torna torna &c.

Welchen beiden anzuhängen wären: Zween besondre Titel von den kleinen halben Tonen, sowol steigenden, als fallenden. z. E.



Herr, höre mich, mein König und mein Gott, vernimm mein Schreien.

Dritter allgemeiner Titel, worin ausgesuchte Proben, von der steigenden kleinen Terz, enthalten:



Posso ben con questo cor trovar altra belià - - - -

meno incostante.

Vierter allgemeiner Titel, von der fallenden Terz, und so weiter, bis an die Qvart.

§. 124.

Wenn wir nun gleich die vorige Regel in acht nehmen, und zur Beförderung der **Lieblichkeit** einer Melodie, mehr durch Schritte als durch Sprünge, verfahren, so erfordert doch der folgende Grund-Satz: daß man auch mit solchen Graden und kleinen Intervallen gescheut abwechsele, das ist zu sagen, man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Terzen, vielweniger lauter Qvarten, auch nicht viele von einerley Art in steter Folge hinsetzen; sondern

das

das Gehör mit öfftierer Abwechſelung beluſtigen, wodurch demſelben der Geſang am allerlieblichſten wird.

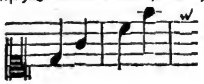
§. 125.

Von halben Tonen z. E. werden ſchon drey oder vier hinter einander, wenn ſonſt keine eigene Abſicht darunter verborgen iſt, zu viel ſeyn, abſonderlich von kleinen. Fünff bis ſechs Grade ſind auch etwas eckelhafft, zumahl diatoniſche; es wäre denn, daß die Worte oder Umſtände, oder wie geſagt, ein beſonders Vorhaben, ein Thema, ein Lauff u. d. gl. ausdrücklich mehr erforderten. Wir reden hier nur von der **Lieblichkeit** einer Melodie überhaupt; nicht von ſonderbaren Fällen, dabey eine iede Regel ihre Ausnahm leidet.

§. 126.

Von Tertzen kan man zwo bis drey, und nicht mehr einerley Art, ohne Abbruch der **Lieblichkeit**, auf einander folgen laſſen: von Qvarten aber ſelten mehr, als zwo, wenn ſie accentuiret ſind. Der Nieder- und Aufſchlag des Tacts machen hier zwar einiges Bedencken; doch iſt es nicht von der Wichtigkeit, die Regel an und für ſich ſelbſt zu vermchten, oder ſie zu entkräfften. Wer ſich die Mühe geben will, Muſicalien mit Verſtande, in dieſer Abſicht, durchzugehen, der wird die Wahrheit finden. z. E.

Dieſe 3 Qvarten würden nicht lieblich klingen:



Dieſe zwo aber wol:

§. 127.

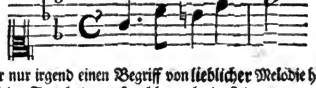
Hiedurch werden wir unvermerckt auf die dritte Regel der **Lieblichkeit** geführet, vermöge welcher man ſich **unmelodiſche oder unſingbare Fälle mit Fleiß aufſuchen** ſoll, ſolche unter gewiſſe Haupt-Stücke zu bringen; ihren Uibel-Laut, worin er beſtehe, zu bemercken; die Urſachen deſſelben zu erforſchen, und dergleichen vorſichtiglich zu meiden.

§. 128.

Man darff ſolche Dinge zwar nicht weit holen, weil das Böſe gemeiniglich häuffiger auffſtöſſet, als das Gute; aber bey denen, die aus Contrapuncten ein Handwerck machen, trifft man vor andern einen ſonderbaren Schatz unartiger und wiedriger Gänge an: da kan einer aus ihren Fehlern ſchon ziemlich klug werden.

§. 129.

Wenn z. E. iemand folgendes ſetzte:



müſte iedermann, der nur irgend einen Begriff von **lieblicher** Melodie hätte, gerne geſtehen, daß eine ſolche ſteigende kleine Tertz h-d, auf welche noch ein ſteigender, accentuirter halber Ton folget, gar nicht natürlich, geſchweige **angenehm** klingen könne.

§. 130.

Nun dörffte einer ſagen: ich höre ſolches wol; weiß aber keine Urſach deſſen anzugeben: **dem** dienet zur Nachricht, daß die beiden Enden h-dis, eine harte Diſſonantz, nehmlich eine verkleinerte Qvart machen; daß ſie beide accentuirt ſind, und durch das vermittelnde d, wegen der unförmlichen Theilung, noch ſchlimmer lauten, als ſonſt. Darin ſteckt die Urſache.

§. 131.

Denn wenn die Zwiſchen-Note, d, weg bliebe, und aus dem h ein halber Schlag gemacht würde, merckte man den Mislaut bey weiten ſo ſtarck nicht, weil das h alsdenn einen Abſatz oder Auffenthalt bekäme, und deſto leichter vergeſſen werden mögte. Es thäte auch die Zuſammenfügung beſagter ſteigenden verminderten Qvart keine ſo ſchlimme Wirckung, ob ſie ſchon in kürtzern und gleichgeltenden Noten vorkäme; dafern nur beide Enden keinen Klang-Accent hätten; ſondern ſich eines von ihnen, als das vierte Glied des Tactes darſtellte. z. E.

Doch würde auch hiebey in der Vollziehung eine gewiſſe Zierlichkeit, der Schleuffer, welchen wir mit Puncten angezeiget haben, zur Bedeckung erfordert; deren man hergegen nicht brauchte, wenn die mangelhaffte Ovart, an ſtatt zu ſteigen, herunter fiele.

§. 132.

Unter dem Artickel von geſchehter Abwechſelung mit den Intervallen könnte folgendes unmelodiſche Exempel mit in der böſen Reihe ſtehen:

Hier aber iſt die Urſache in keiner Diſſonantz; ſondern in dem unzeitigen leeren Sprunge der groſſen Tertz, b›d, welche weder mit dem vorhergehenden noch mit dem folgenden einige Gemeinſchafft hat, und ſich alſo zur Abwechſelung gar nicht ſchicket.

§. 133.

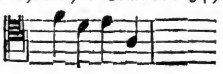
Es halten nehmlich die Intervalle eine ſeltſame Ordnung: zween ſteigende Grade; eine groſſe ſteigende Tertz und ein ſteigender halber Ton. Daß dieſe Intervalle alle vier ſteigen, mögte mancher dencken, iſt ja was einförmiges und gutes; aber wir antworten: das Steigen wird in ſolchen ungleichen Schritten verrichtet, daß eben dadurch die vorgeſchützte Einförmigkeit gantz weg fällt, und der lieblichen Abwechſelung eine Hinderniß gemacht wird. Wenn die Tertz nur ausgefüllet wäre, ginge es ſchon an; noch beſſer aber, wenn ſtatt der ſteigenden, eine fallende Tertz angebracht würde; alſo:

§. 134.

Bey ſothaner genauen Unterſuchung übel-eingerichteter Gänge werden unfehlbar viele ſonderbare Regeln erwachſen: davon wir itzo nur eine kleine Probe geben wollen: Nach obiger Anleitung ſtehet feſt:

1. Daß ein ſteigender halber Ton, darauf eine ſteigende groſſe Tertz mit noch einem ſteigenden halben Ton folget, keine gute Melodie mache.
2. Daß zwo ſteigende Ovarten, wenn ſie accentuirt ſind, vielweniger ihrer drey, ſchwerlich gut klingen können; denn es kömmt in der Melodie eine übelvermittelte Septime heraus.
3. Daß eine Tertz und Secund, wenn ſie folgender Geſtalt auf einander kommen:

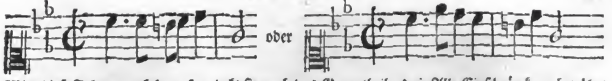
ſehr viel lahmes und unmelodiſches haben. Ob es auch hiebey die Accente eines, oder die Puncte andern Theils viel beſſer machen können, daran ſtehet faſt zu zweifeln. Die Urſache iſt, daß unſre Ohren, nach der fallenden Tertz und ſteigenden Secund, gerne noch ein gröſſeres Intervall herunter, und nicht ein kleineres hören wollen, indem jenes die Lebens-Geiſter erweitern würde, welche durch die Secunden eingeſchränckt werden, z. E.



§. 135.

Eben ſolche natürliche Urſachen haben auch bey dem §. 129 angeführten Exempel ſtatt: nehmlich daß die Erweiterung angenehm iſt, wenn eine Enge vorhergehet. Alſo:

Wird



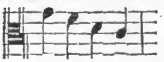
Wird dieſe Folge umgekehrt, ſo wirckt ſie auch das Gegentheil; d. i. Alle Einſchränckung betrübet deſto mehr, wenn eine Erweiterung vorher gegangen iſt. Beſſer iſt es demnach, man hüte ſich für ſolchen Gängen; es wäre denn im ungeraden Tact, mit einem gewiſſen Anhange, der eine Verbindung oder hübſche Manier mit ſich brächte, z. E.

alwo das im 134 §. angegebene unmelodiſche Exempel durch den Accent, ingleichen durch den Nieder- und Aufſchlag, ſo wie durch die Brechung der Noten und Manieren eine gantz andre Geſtalt gewinnet. Bey allen dergleichen Sätzen aber kömmt dasjenige, was vorgehet und nachfolget, in nicht geringe Betrachtung.

§. 136.

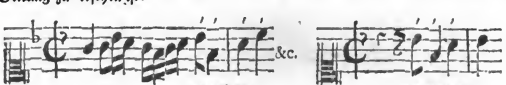
Wir wollen noch ein Paar Anmerckungen oder Regeln von **unlieblichen** Gängen hinzuthun, nehmlich:

4. Zwo Secunden, mit einem leeren Zwiſchen-Raum, werden nach einander, weder hinter ſich noch vor ſich, nichts liebliches ausrichten, auf dieſe Weiſe:



denn, nach vernommenem Ton, g-f, wollte man gerne eine Fortſetzung dieſer diatoniſchen Art Grade zum Heruntерſteigen hören; oder eine Erweiterung aufwärts vernehmen; es folget aber hier eine Lücke, die Melodie reißt ab, und wird unſingbar. Hier iſt nun nicht zu helffen, als mit der Ausfüllung des Ritzes.

5. Eine fallende Qvart, worauf eine groſſe ſteigende Tertz folget, bringt viel unangenehmes mit ſich: die Urſachen ſind eine übele Theilung, und der Accent, ſamt der gleichen Geltung dieſer drey Klänge: wie aus deren beſſeren Zerlegung, richtigern Accent, und verſchiedener Geltung zu erſehen iſt:

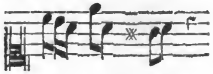


§. 137.

Gleichwie man nun die böſen Gänge zur Vermeidung, und zur Unterſuchung ihrer Urſachen fleißig aufſuchen muß; ſo hat man hergegen die **wolklingenden zu Muſtern anzumercken**, welches die vierte Regel iſt, wodurch man ſeiner Melodie eine Lieblichkeit zu Wege bringen kan.

§. 138.

Bononcini, der jüngere, iſt ein lieblicher Setzer; **Telemann** desgleichen: und wollte ich dieſe beide wol, ohne jemand zu nahe zu treten, einem Lehrbegierigen abſonderlich vorſchlagen, um aus ihren weltbekannten Wercken die **anmuthigſten** Gänge heraus zu ziehen, und darüber, nach genauer Unterſuchung, gewiſſe Anmerckungen zu machen. Wir finden z. E. in des erſtgenannten Cantaten dieſe artige Clauſul:



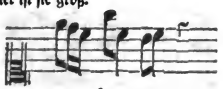
§. 139.

Daraus könnte man ſich etwa folgende Regel ſtellen: **Ein Dactylus in der kleinen Tertz herunter; eine Qvint hinauf und wieder herab ſpringend** thun eine ſchöne Wirckung,

abſonderlich wenn, wie hier, die Endigungs-Note dreimahl; die Tertz und Qvint iede einmahl, und der untenliegende zierliche Klang des halben Tons auch einmahl vernommen worden: denn ſo hat man gleich einen vollkommenen Begriff von der gantzen Ton-Art.

§. 140.

Kömmt nun hernach dieſer Satz, mittelſt des Wiederſchlages, in der Tertz des Haupt-Tons abermahl vor, ſo wird die Lieblichkeit deſſelben verdoppelt, und zwar aus obiger natürlichen Urſache, vermöge welcher die Erweiterung angenehm fällt, wenn eine Engigkeit vorhergegangen iſt. Oben war die Tertz klein; hier iſt ſie groß.

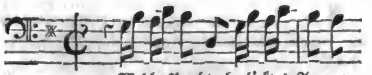


§. 141.

Hiebey könnte, nebſt andern, eine neue, beſondre Regel von **lieblicher Führung** des Geſanges Platz finden, des Inhalts, daß auf dergleichen drey und mehr Qvinten-Sprünge gerne und mit Luſt viele Grade, aus Liebe zur Abwechſelung, gehöret werden mögen: wie ſolche denn auch folgen.

§. 142.

In den Telemanniſchen Wercken trifft man einen herrlichen Vorrath ſolcher ſchönen Gänge an, davon wir nur zur Probe den bloſſen Anfang einer Arie herſetzen wollen, deren Worte die himmliſche Pracht ſehr majeſtätiſch und wolklingend ausdrücken, da in ſo wenig Noten nicht nur ein völliger Begriff der Ton-Art, ſondern, nebſt der ausnehmenden **Lieblichkeit**, viel erhabenes zu ſpüren iſt:



Welche Pracht, beglücktes Auge ꝛc.

§. 143.

Man ſiehet hier, wie artig die Grade und Sprünge mit einander abwechſeln, wie das Fallen, Steigen und Gehen ſo klüglich vermiſchet iſt. An gewiſſen Stücken dieſes Haupt-Setzers habe ich mich in langer Zeit nicht müde ſingen können: inſonderheit hat er den Choral: **Ach! GOtt vom Himmel ſieh darein**, mit einem Baſſet, für die Orgel ſo Melodie-reich ausgeführet, daß nichts darüber gehet. Man findet dieſen Choral in Hrn. **Telemanns** geſtochenen kleinen Wercken, und ich darff wol ſagen, ohne ein gewaltiger Sprecher zu ſeyn, daß einem Organiſt, der ihn nicht kennet, eine groſſe Freude fehlet.

§. 144.

Die fünffte Regel der Lieblichkeit beſtehet in genauer **Beobachtung des richtigen Verhalts aller Theile einer Melodie gegen einander.** Unſre vorige Abſicht ging nur auf den Verhalt der Intervalle, welchen man von dieſen letztern, da die Theile ſelbſt zuſammen gehalten werden, gar wol unterſcheiden muß.

§. 145.

Gegenwärtige Regel zielet nicht allein dahin, daß z. E. der zweite Haupt-Theil einer Arie mit dem erſten, ſo zu reden, im Bunde oder in gutem Vernehmen ſtehe; ſondern daß auch die andern kleinern Neben-Theile ihre erforderliche Gleichförmigkeit darlegen. Hierwieder nun handeln die meiſten galanten Componiſten dergeſtalt, daß man offt meinen ſollte, der eine Theil ihrer Melodie gehöre in Japan, der andre in Marrocco zu Hauſe.

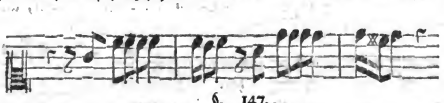
§. 146.

Zwar darff niemand eben ſo ſcharff hierin verfahren, daß er Circkel und Maaß-Stab dabey zur Hand nähme; aber auch die groſſe Ungleichheit und der wiedrige Verhalt in den Theilen thun

Digitized by Google

thun der **Lieblichkeit**, ja bisweilen der nöthigen **Deutlichkeit** selbſt, eben ſolchen Abbruch, als ein groſſer Kopff und kurtze Beine der Schönheit des Leibes. Wenn z. E. im erſten Theile dieſer Modulus vorgewesen wäre:

So müſte es angenehm lauten, wenn im zweiten Theile etwa folgender Geſtalt darauf geantwortet, das gute Verſtändniß fortgeführet, und die Verwandtſchafft beider Theile alſo unterhalten würde:

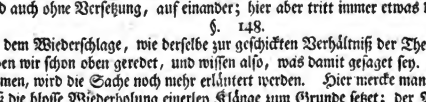


§. 147.

Die ſechſte Regel der **Lieblichkeit** erfordert, daß man angenehme Wiederholungen und Nachahmungen, doch nicht gar zu häuffig, anſtelle. Gemeiniglich haben die eigentliche Wiederholungen im Anfange einer Melodie mehr ſtatt, als in deren Fortſetzung: denn dort folgen ſie offt unmittelbar, und auch ohne Verſetzung, auf einander; hier aber tritt immer etwas dazwiſchen.

§. 148.

Von dem Wiederſchlage, wie derſelbe zur geſchickten Verhältniß der Theile ein groſſes beitrage, haben wir ſchon oben geredet, und wiſſen alſo, was damit geſaget ſey. Wenn wir zu den Fugen kommen, wird die Sache noch mehr erläutert werden. Hier mercke man ſich nur den Unterſchied, daß die bloſſe Wiederholung einerley Klänge zum Grunde ſetzet; der Wiederſchlag aber, und die Nachahmung bald höher, bald tieffer, angebracht werden. Von der erſten kan dieſes wenige ein Muſter, und zwar, wegen der letzten fallenden Note, ein recht gutes abgeben:



Es würde ſo artig nicht ſeyn, wenn die Stimme, mit dem Worte pento, die genaue Wiederholung beibehielte, und den Fall wegliesse. So viel kan offt an einer eintzigen Note liegen, welches der Aufmerckſamkeit wol werth iſt.

§. 149.

Nicht nur im letzten Haupt-Theil einer Melodie, wenn wir ihn gegen den erſten halten, wird es **lieblich** herauskommen, den Wiederſchlag geſchickt anzubringen; ſondern auch in den Gliedern und Gelencken eines ieden Theils vor ſich klingt es ſehr angenehm, wenn die Vernunfft und Beſcheidenheit dabey zu Rathe gezogen werden.

§. 150.

Im vorhergehenden iſt überhaupt vom Verhalt gantzer Theile einer Melodie gelehret worden; in dieſem Abſatz hergegen und im folgenden unterſuchen wir ins beſondere ein Paar Hülffs-Mittel und Umſtände, die ein groſſes dazu beitragen. Denn fürs erſte iſt zu mercken, daß die Wiederholungen im Anfange einer Arie, nicht aus Mangel oder Armut, ſondern der **Lieblichkeit** und Anmuth halber vorgenommen werden: welche deſto mercklicher ſind, wenn etwa, wie oben, die eine oder andre Note, gleichſam zufälliger Weiſe, und doch mit gutem Vorbedacht, verändert wird. Ein ieder könnte wol zu den Worten: io non mi pento, etwas neues ſetzen; aber es würde lange ſo lieblich nicht in die Ohren fallen, als die Wiederholung.

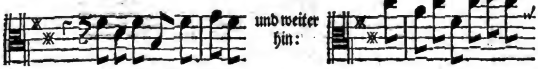
§. 151.

Hiernächſt klinget es auch ſehr ſchön, wenn ſowol im Anfange, als bey Fortſetzung der Melodie die Wiederholungen mit den Wiederſchlägen wol vermiſchet werden: und davon will ich folgenden Auszug zum Muſter vorſtellen. Der Anfang iſt ſo:

Buononcini.

Piu vaga e vezzoſetta

Darnach führet der Verfaſſer die Melodie fort, und macht einen Schluß in die Qvint; pauſirt ein Paar Täcte; nimmt darauf die **Wiederholung** des Anfanges vor; nachdem er dem Wort-Verſtande ſchon ein völliges Genügen geleiſtet, und ſchreitet zum Ende des erſten Theils. Den andern hebt er mit dem **Wiederſchlage** an, und bringt ihn auf zweierley Art zum Vorſchein; erſtlich durch die Sext, hernach durch die Tertz, welches alles ſehr **lieblich** lautet: zumahl da ſich die Wörter noch dazu reimen, denn niemahls klingt ein **Wiederſchlag** beſſer, als bey dergleichen Umſtänden, vezzoſetta, ſemplicetta.



non vedi, o ſemplicetta ;/:

§. 152.

Es wird keinem, der Luſt zu ſtudiren hat, an allerhand Sachen und auserleſenen Exempeln, bey dem itzigen Noten-Reichthum der Welt fehlen können; aber daran fehlet es wol am meiſten, daß nicht ein ieder weiß, was er in ſolchen Sachen eigentlich zu ſeinem Zweck dienliches ſuchen und unterſuchen ſoll. Dazu nun gibt dieſer Unterricht einige Anleitung, ohne daß es nöthig ſeyn wird, die Beiſpiele ferner zu häuffen.

§. 153.

Viele alte und neue Componiſten mögen mirs heimlichen Danck wiſſen, daß ich von ihren Schätzen nicht ſo viel unter die Leute bringe, als ich oben, bey Erwehnung unmelodiſcher Sätze, leicht hätte thun können; von den güldenen Gefäſſen aber werde bey Gelegenheit mit ſolcher Enthaltung zu reden, wie wol eher geſchehen iſt, weder Urſache noch Willen haben.

§. 154.

Daß aller Anfang einer guten Melodie mit ſolchen Klängen gemacht werde, welche entweder die Ton-Art ſelbſt vorſtellen, oder ihr doch nah verwandt ſind, ſolches erheiſchet die ſiebende Regel der **Lieblichkeit**. Wir dürffen abermahl nach Exempeln nicht weit ſuchen; ſondern nur das eben vorhergehende betrachten, in welchem gleich die vier erſten Noten den völligen Accord des Tones, und ein übriges hören laſſen.

§. 155.

Dieſes geſchiehet nun zwar beſagten Orts in lauter Sprüngen, und klinget nicht ſo ſittſam, als wenns in Schritten vollbracht würde; doch kan ſolches, der Materie wegen, nicht allemahl beobachtet werden, und man muß nicht nur der Liebe zur Veränderung vieles nachſehen, ſondern auch unterſcheiden, ob der Sinn in den Worten friſch und munter, oder ob er leidend und ruhig ſey. Ein Beiſpiel des letztern gibt folgendes an die Hand, wo die Bedeutung des Leidens in Gedult ſehr natürlich, durch lauter Grade, und zwar kleine Intervalle, ausgedruckt wird; dennoch aber dabey die Ton-Art gnungſam entdecket.

Adagio.

Soffro in pace

§. 156.

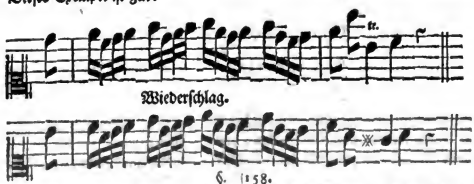
Das ſchäumende, tändelnde und üppige Weſen hat heutiges Tages in der melodiſchen Setz-Kunſt mehrentheils den gröſſeſten Beifall, und auch den meinigen, in ſo weit, daß ich niemand leicht rathen wollte, wieder den Strom zu ſchwimmen. Wer nun dieſe Abſicht, dem gröſſeſten Hauffen zu gefallen, heget, und ſonſt keine, der muß bisweilen die Anmuth und andre weſentlichere Eigenſchafften des Geſanges gewiſſer maaſſen auf die Seite ſetzen. Ich kenne etliche, die

ihren

ihren Mantel diesen Falls ziemlich nach dem Winde zu tragen wissen; doch schwingen sie sich zuletzt immer wieder in den Sattel, und halten dem guten Geschmacke Stand.

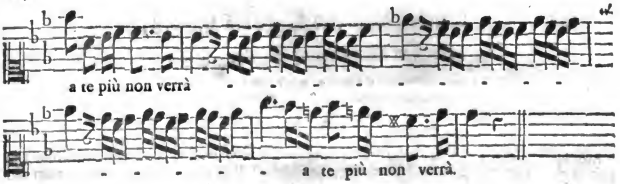
§. 157.

Die letzte unsrer melodischen Regeln wird seyn, daß man zur Beförderung der **Lieblichkeit nur mäßige Melismos** oder **lauffende Figuren gebrauche.** Hier untersuchen wir nicht die Stellen oder Wörter, worauf dergleichen Zierrathen sich wol oder übel schicken: denn das gehöret zum nothwendigsten Stück der bereits abgehandelten Verständ- und Deutlichkeit. Anitzo betrachten wir nur die bloße Form der Melodie, ohne sonderbare Absicht auf deren verschiedenen Unterwurff, in Beobachtung solcher Ausschmückungen, und sagen demnach, daß die Melismi, wenn sie unmäßig angebracht, oder zu weit gerecket werden, die Lieblichkeit hindern und Eckel erwecken. Dieses Exempel ist gut:



§. 158.

An Gegentheilen und unlieblichen Läuffen ist wol eben kein Mangel; doch will ich vor aller Gefahr eines hersetzen, das sewol, als jene, von **Buononcini** herrühret: denn grosse Leute fehlen auch.



§. 159.

Ich habe bey dem letzten Exempel die nichts sonderliches bedeutende, und gar keines solchen Firlefantzes werthe Wörter mit Fleiß darunter gesetzt, und glaube, es sey hier einer von denjenigen Fällen vorgekommen, deren §. 156 erwehnet worden.

§. 160.

Man kan übrigens bey den Wiederschlägen noch anmercken, daß dieselbigen in Fugen oder Kirchen-Sachen allemahl, wenns recht zugehen soll, mit grossen Ton-Arten auf grosse, mit kleinen hergegen auf kleine antworten müssen, welches in der madrigalischen und dramatischen Schreib-Art, in Cantaten, Arien ꝛc. willkührlich ist, wie aus obigen Exempeln zu sehen.

§. 161.

Ein Componist hat bisweilen Sänger und absonderlich Sängerinnen vor sich, denen er entweder gerne so viel zu thun geben will, als sie verrichten können, d. i. er will ihnen, weil sie Geschicklichkeit dazu besitzen und seine Günstlinge sind, auf alle Weise einen Vorzug vor andern zu Wege bringen; oder aber sie plagen, zerren und qvälen ihn so lange, bis er ihrem thörichten Begehren ein Genüge leisten, und nicht selten Dinge hinschreiben muß, die er selber misbilliget, weil sie wieder die Vernunfft lauffen; nur damit er sie bey guter Laune erhalte und verhindere, daß sie nicht aus ihrem eigenen Gehirn etwas daher hacken, das zehnmahl ärger ist, ihm seine Arie vor die Füsse werffen, und sagen, sie sey nicht nach ihrem Halse gesetzt.

§. 162.

Daher geschiehet es denn wol, daß man in den Wercken, die den Nahmen eines grossen berühmten Meisters tragen, offtmahls **passaggi** oder lauffende Figuren antrifft, welche so wenig

von der lieblichen Mäßigkeit haben, daß sie mit allem Recht haupt-üppig, wo nicht was ärgers heissen können.

§. 163.

In beiden Fällen muß man hievon bescheidentlich urtheilen, wenn sich sonst Proben von gutem Geschmack des Verfassers finden; niemand hat aber nöthig, das Ding nachzuthun, wenn sich nicht eben dergleichen Bewegungs-Gründe bey ihm einstellen, die iedoch mehrentheils bey den Italienern zu Hause gehören. Denn ein Frantzmann wird, wegen der Eigenschafft seiner Untergebenen, in sofern es Lands-Leute sind, schier niemahls zu solchen Weitläufftigkeiten von ihnen genöthiget werden: weil von Natur den Galliern die welsche Biegsamkeit und das geschwinde Wesen der Kehle nicht bescheret ist. Wiewol es unter den neuesten Componisten in Franckreich einige gibt, die sich hierin selbst übertreffen wollen, aber auch nur desto lächerlicher machen, ie mehr sie ihr sonst zur Lieblichkeit geneigtes Naturel zu solchen Ausschweiffungen nöthigen. Vieleicht wird es weiter unten Gelegenheit geben, ein mehrers hievon zu gedencken.

§. 164.

Inzwischen soll hiemit das Eis ein wenig gebrochen seyn, indem wir unsern bisherigen Regeln von der Melodie einige Erläuterungen angehänget haben, die zum Theil der Instrumental-Music dienen können; am meisten aber für die Singe-Stimmen gehören, als worin der Ursprung und die Wurtzel alles melodischen Wesens zu suchen ist: so daß es nunmehro ein leichtes seyn dürffte, diese Abhandlung weiter auszuführen, eines von dem andern noch genauer zu unterscheiden, mit mehren Beispielen zu versehen, und den erfundenen Dingen einen Zusatz zu geben.

Sechstes Haupt-Stück.

Von der Länge und Kürtze des Klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse.

*** *** ***

§. 1.

Was ein **Rhythmus** sey, solches lehret uns die Prosodie, oder diejenige Anweisung in der Sprach-Kunst, mittelst welcher festgesetzet wird, wie man die Accente recht anbringen, und lang oder kurtz aussprechen soll. Die Bedeutung aber des Worts **Rhythmus** ist nichts anders als eine **Zahl**, nehmlich, eine gewisse Abmessung oder Abzehlung, dort der Sylben, hier der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit; sondern auch in Ansehung ihrer **Kürtze und Länge**.

§. 2.

Was die Füsse in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Füsse nennen wollen, weil der Gesang gleichsam auf ihnen einhergehet. Die Zusammenfügung aber und übrige Einrichtung dieser Klang-Füsse heisset mit ihrem Kunst-Worte **Rhythmopöie**, und davon handelt gegenwärtiges Capitel.

§. 3.

Die Krafft des Rhythmi ist in der melodischen Setz-Kunst ungemein groß, und verdienet allerdings einer bessern Untersuchung, als sie bisher gewürdiget worden. Die Componisten haben in diesem Stücke, sowol, als in vielen andern nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschafft, mit ihrer gantzen Uibung noch nichts mehr erhalten, als einen verwirrten oder undeutlichen Begriff, scientiam confusam, keine Kunst-Form: so wie der Pöbel rhetorische Redens-Arten braucht, ohne sie, als solche, zu kennen.

§. 4.

Einige, doch sehr wenig Gelehrte haben sich die Mühe gegeben, der Poesie zu Gefallen diese Materie etwas tiefer, als andre, einzusehen, und **Gerhard Johann Voß** hat ein eigenes Werckleinvon den rhythmischen Kräfften, de viribus rhythmi, geschrieben, welches hiebey gute Dienste thun kan.

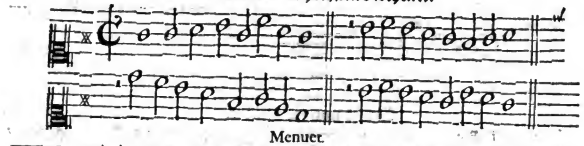
§. 5.

§. 5.

Bey der gegenwärtigen Gelegenheit, will ich doch, ehe wir weiter gehen, mein an einem andern Orte *) gegebenes Versprechen richtig halten, und mit deutlichen, iedermann bekannten und in die Sinne fallenden Exempeln beweisen, wie man, vermittelst der blossen Klang-Füsse und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, nach den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchen-Liedern allerhand Tänze **), und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge ***) machen könnte, wenns nöthig und nützlich wäre. Das Experiment ist neu, und wir machen es in keiner andern Absicht, als die ungemeine Krafft der Rhythmopöie darzulegen, um dadurch zu weiterm Nachdencken Anlaß zu geben.

A.

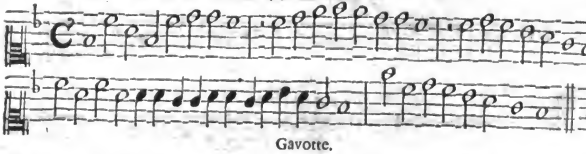
Wenn wir in höchsten Nöthen ꝛc.



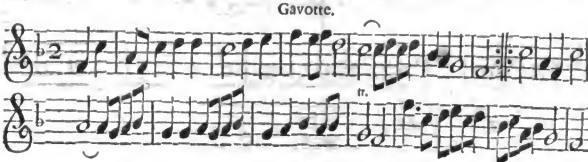
Menuet.

B.

Wie schön leuchtet ꝛc.

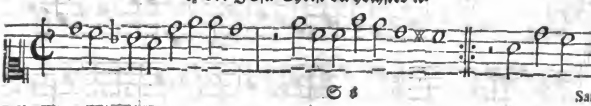


Gavotte.



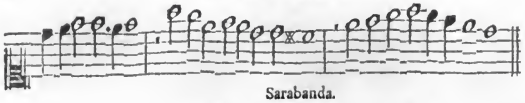
C.

HErr JEsu Christ du höchstes ꝛc.

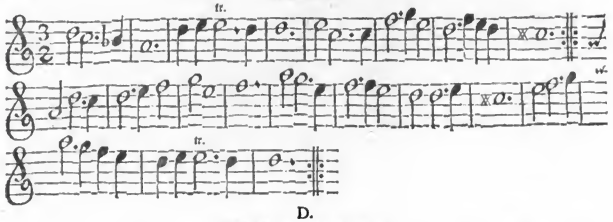


S 8 Sara-

*) Im Göttingischen Ephoro p. 73.
**) A. B. C. D. E.
***) F. G.

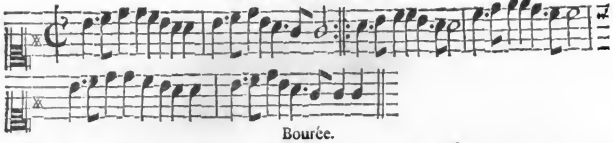


Sarabanda.

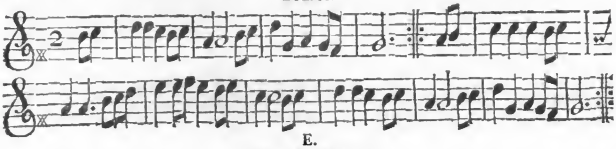


D.

Werde munter mein ꝛc.

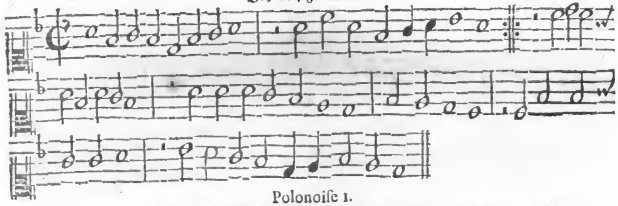


Bourée.



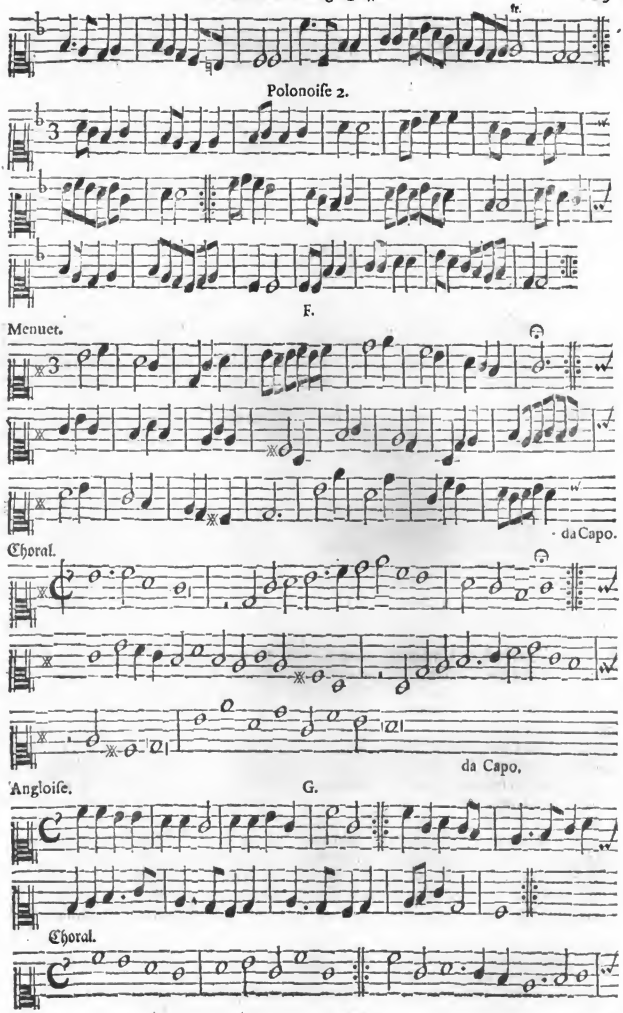
E.

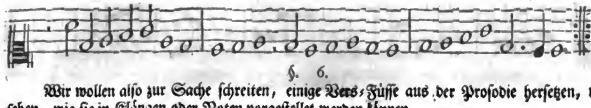
Ich ruf zu dir ꝛc.



Polonoiſe 1.

Polo-


fr.
Polonoiſe 2.
F.
Menuet.
da Capo.
Choral.
da Capo.
Angloiſe.
G.
Choral.



§. 6.

Wir wollen alſo zur Sache ſchreiten, einige Vers-Füſſe aus der Proſodie herſetzen, und ſehen, wie ſie in Klängen oder Noten vorgeſtellet werden können.

Zweyſylbige Füſſe.

§. 7.

Der **Spondäus**, welcher aus zween gleich-langen Klängen beſtehet, hat billig unter allen rhythmis die Ober-Stelle, nicht nur wegen ſeines ehrbaren und ernſthafften Ganges; ſondern auch weil er leicht zu begreiffen iſt. Dieſe Anmerckung gäbe ſchon Anlaß zu einer guten Erfindung, wenn man etwas andächtiges, ernſthafftes, ehrerbietiges und dabey leicht-begreiffliches ſetzen wollte.

§. 8.

Es hat auch darum der **Spondäus** ſeinen Nahmen von dem griechiſchen Worte σπονδὴ, libatio, ein Tranck-Opffer, weil man ſich von ie her, in geiſtlichen Muſiken, bey Schlieſſung feierlicher Bündniſſe u. d. g. ſeiner bedienet hat: wie denn auch diejenigen Pfeiffer, ſo bey dem heidniſchen Götzen-Dienſte ſpielten *), **Spondaulá** hieſſen.

§. 9.

Die heutigen Welſchen ſetzen bisweilen gantze Arien, darin die Sing-Stimme und der Baß vorzüglich auf dieſem Klang-Fuſſe ſtehen und gehen; wobey aber die Violinen und andre begleitende Werckzeuge, im Zwölff- oder Sechs-Achtel-Tackt, allerhand Zierrathen und Figuren durch und durch anbringen.

§. 10.

Unſre meiſten Kirchen-Lieder haben dieſen Spondäum durchgehends, und wer ſehen Untergebenen ordentlich anführen will, der laſſe ihn vor allen Dingen den erſten Verſuch damit thun.

§. 11.

Der **Pyrrhichius** beſtehet aus zween Klängen, die von gleicher Kürtze ſind. Den Nahmen hat er, wie einige wollen, von dem Epirotiſchen Könige **Pyrrhus**, der ein Liebhaber oder Erfinder deſſelben geweſen, und gewiſſe kriegeriſche Täntze, nach dieſer Klang-Maaſſe eingeführet haben ſoll. **Seneca** **) und aus ihm La Mothe le Vayer †) ſetzen dieſen König ausdrücklich mit unter die vornehmen Täntzer; **Plutarchus** aber, der deſſen Lebenslauf ziemlich umſtändlich beſchrieben hat, gedencket nichts davon. Es kan auch wol ſeyn, daß man bey Benennung ſolcher hitzigen Fechter-Sprünge mehr auf die Geſchwindigkeit, als auf irgend eine Perſon geſehen habe: indem ſie doch beide einerley Urſprunges ſind, und von πῦρ, welches Feuer und Hitze bedeutet, herkommen.

§. 12.

Athenäus ††) iſt wenigſtens der Meinung, daß der Nahme des pyrrhichiſchen Fuſſes von der ſchnellen oder feurigen Bewegung herkomme, und ſagt, es ſey eine Tantz-Art junger bewaffneter Soldaten ‡‡) geweſen, die auf das hurtigſte und hefftigſte angeſtellet worden: denn die Umſtände des Krieges laſſen keine Saumſeligkeit zu, weder im Fliehen noch Verfolgen der Feinde. **Pyrrhus** ſelbſt heißt ein rothhäriger, weil das Feur dergleichen Farbe hat. Von den Frantzoſen

*) Salmaſ. in not. ad Vopiſci Carin.

**) Lib. 1de Tranquillitate cap. ult.

†) Tome 1 de ſes Oeuvres p. 94 de l' inſtruction de Monſeigr. le Dauphin.

††) Concitatæ ſaltationes Pyrrhichæ vocatæ ſunt. *Athen. Dipnoſoph. L. XIV c. 12.*

‡‡) Pyrrhicha, militaris ſaltatio, quam pueri armati ſaltabant, velocitate exercetur. Opus eſt autem in rebus bellicis velocitate, & ad inſequendum & ad fugiendum. *Id. ibid.*

Digitized by Google

sen aber wird zu diesen Zeiten eine solche Kämpffer-Melodie les Combattans genennet, und sie hat niemahls bessere Art, als wenn der **Pyrrhichius** häuffig darin hervorraget.

§. 13.

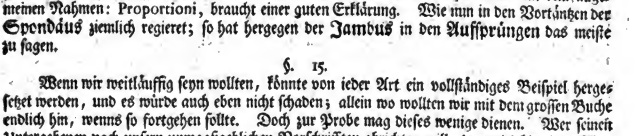
Der **Jambus** hat seinen Nahmen von stachelichten, anzüglichen Gedichten, quasi ab ἰὰζειν, jacula loqui, weil man sich seiner bey den Satyren zu bedienen pflegte: wie man denn scharffe Worte offt mit Spiessen und Schwerdtern vergleichet. Er bestehet aus einem kurtzen Klange, worauf ein langer folget, und hat den ungeraden Tact gleichsam zu seinem besondern Eigenthum; wiewol er auch in der geraden Zeitmaasse, vornehmlich im Sechs- und Zwölf-Achtel-Tact kein Fremdling ist.

§. 14.

Es ist dieser **Jambus** vor allen in den Menuetten gerne mit dem folgenden trochäischen Fusse vermischet, und daselbst häuffig anzutreffen: wie denn auch die Polnischen und Teutschen Tänze niemahls Mangel daran leiden, zumahl die so genannten **Proportionen**, wovon wir oben in den beeden Polonoisen §. 5. ein Exempel gegeben haben. Die Teutschen nennen dergleichen rhythmische Veränderung aus einem geraden Tact in einen ungeraden, **Vortanz** und **Aufsprung**. Daß **Brossard** aber meinet, die Italiener nennten alle Tripel-Arten mit dem allgemeinen Nahmen: Proportioni, braucht einer guten Erklärung. Wie nun in den Vortäntzen der **Spondäus** ziemlich regieret; so hat hergegen der **Jambus** in den **Aufsprüngen** das meiste zu sagen.

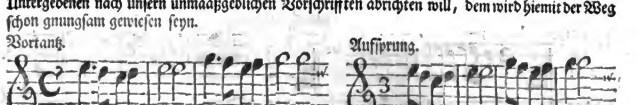
§. 15.

Wenn wir weitläuffig seyn wollten, könnte von ieder Art ein vollständiges Beispiel hergesetzet werden, und es würde auch eben nicht schaden; allein wo wollten wir mit dem grossen Buche endlich hin, wenns so fortgehen sollte. Doch zur Probe mag dieses wenige dienen. Wer seinen Untergebenen nach unsern unmaaßgeblichen Vorschrifften abrichten will, dem wird hiemit der Weg schon gnugsam gewiesen seyn.



§. 16.

Zu der Neapolitanisch- oder Sicilianischen Sing- und Spiel-Art muß der Jambus unausleblich gebraucht werden, wie man denn offt gantze Arien findet, darin er gröstentheils herrschet. Z. E.

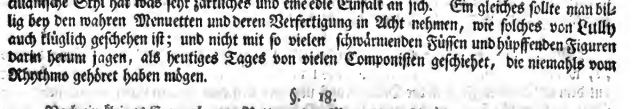


§. 17.

Die Eigenschafft des **Jambi** ist mäßig lustig, nicht flüchtig oder rennend. Der rechte Sicilianische Styl hat was sehr zärtliches und eine edle Einfalt an sich. Ein gleiches sollte man billig bey den wahren Menuetten und deren Verfertigung in Acht nehmen, wie solches von Lully auch klüglich geschehen ist; und nicht mit so vielen schwärmenden Füssen und hüpffenden Figuren darin herum jagen, als heutiges Tages von vielen Componisten geschiehet, die niemahls vom Rhythmo gehöret haben mögen.

§. 18.

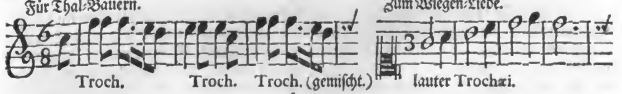
Noch ein kleines Exempel, zur Rettung der Menuetten, hierüber zu geben, muß ich mir ein Räumlein ausbitten: und damit soll es alle seyn:



Digitized by Google

§. 19.

Der **Trochäus** oder **Choräus**, wovon wir oben geſagt, und ſo eben auch erwieſen haben, daß er ſich in den Menuetten gerne mit dem **Jambo** vermiſche, hat ſeinen erſten Nahmen vom Lauffen, und den zweiten vom Tantzen und Singen *). Er drückt, im melodiſchen Verſtande, mit den Klängen nicht viel ſpitziges und ſprödes aus, und wird bey den wenigſten Gelegenheiten häuffig oder unvermiſcht gebraucht. Die Schwediſchen Thal-Bauern tantzen trefflich gerne darnach; zu Spaniſchen Canarien-Giqven, ingleichen zu Wiegen- oder Schlaf-Liedern **) ſchickt er ſich am beſten, hat dabey zwar was ſatyriſches, doch ziemlich-unſchuldiges an ſich; nichts ernſthafftes noch beiſſendes.

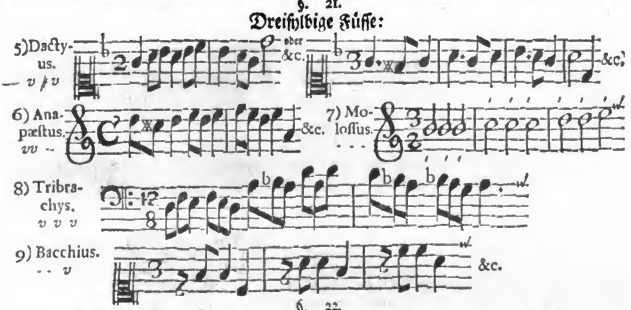


§. 20.

Man ſiehet hieraus, daß die erſte Note dieſes choraiſchen Klang-Fuſſes lang, die zwote aber kurtz, und er alſo dieſen Falls ein umgekehrter **Jambus** iſt. Geſcheute Componiſten werden hin und wieder Gelegenheit genug finden, dieſen Rhythmum wol anzubringen; abſonderlich aber in ungerader Zeit-Maaſſe, auch mehr mit Inſtrumenten zur Begleitung, als mit Sing-Stimmen. Um aber die Natur eines ſolchen Klang-Fuſſes recht kentlich zu machen, muß man ihn gleich im Anfange eines Satzes hören laſſen: weil ſich die pedes in der melodiſchen Folge ſtarck vermiſchen, und gleichſam zweideutig werden. Wir gehen nun weiter, und bemercken

§. 21.

Dreiſylbige Füſſe:



§. 22.

Der Dactylus, welcher ſeinen Nahmen vom Finger hat †), weil ſeine drey Theile, deren einer groß, zween aber klein ſind, mit den Gelencken der Finger einiger maaſſen übereinkommen, iſt ein ſehr gemeiner Rhythmus: denn er ſchickt ſich in der Muſic ſowol zu ernſthafften als ſchertzenden Melodien, nachdem die Bewegung eingerichtet wird.

§. 23.

Wir haben zwey Exempel von dieſem Rhythmo gegeben, aus folgenden Urſachen: das erſte, wobey die Vor-Note richtig zweimahl ſo lang iſt, als eine iede der beeden andern, ſtimmet mit dem proſodiſchen Fuſſe in der Dicht-Kunſt überein; bey dem zweiten Exempel aber ſiehet man ſchon, daß die Muſic unzehliche melodiſche Füſſe hervorbringen könne, die in der Poeſie keinen Nahm

*) Τρεχάω, curro: Χορὸς, cœtus canentium & ſaltantium.

**) Man darff eben nicht dencken, daß Wiegenlieder oder Abend- und Schlafgeſänge verächtliche Dinge ſind: denn der groſſen Vergnügung zu geſchweigen, welche die lieben Kinder daraus ziehen, ſind dieſelbe ſowol in Serenaten als Schauſpielen, und Kirchen ſelbſt bey vielen Gelegenheiten von groſſem Nutzen und Gebrauch; erfordern auch ihren eignen Meiſter. Z. E. bey dieſen Worten: Es hört mein Geiſt die Engel lieblich ſingen! bey dieſem Klang ſchlaf ich gemählig ein u. d. gl.

†) Das griechiſche Wort δάκτυλος bedeutet auf Lateiniſch digitum, auf Teutſch einen Finger.

Raum finden, indem hier die langen und kurtzen Klänge, an ihrem Verhalt, ſo ſehr unterſchieden ſind, als 3. 1. 2: wobey der letzte im dritten Tact, ob er gleich dem äuſſerlichen Anſehen nach zweimahl ſo lang ſcheinet, als der zweite oder mittlere; dennoch an ſeiner innerlichen Geltung, wegen des Aufſchlages im Tact, eben ſo kurtz iſt. Für die Dicht-Kunſt wäre dergleichen Sylben-Maaſſe wol ein wenig zu fein.

§. 24.

Diejenigen Reim-Gebände der Teutſchen Poeten, die man dactyliſche nennet, verbinden eben den Componiſten nicht, daß er auch in ſeiner Melodie dabey lauter Dactylos gebrauche: der **Tribrachys** und andre melodiſche Füſſe thun offt beſſere Dienſte in ſolchem Fall. Dieſe Anmerckung gilt ſchier durchgehends von allen; wie wir denn bereits oben geſehen haben, daß die Worte: Non mi dite &c. aus **Jambis** beſtehen, und doch die Noten den **Trochäum** aufweiſen. Man hat alſo gar nicht nöthig, ſich mit den melodiſchen Füſſen allemahl nach den proſodiſchen zu richten.

§. 25.

Der **Anapäſtus** hat ſeinen Nahmen von gewiſſen ſpöttiſchen und ſatyriſchen *) Gedichten, dazu ihn ehmahls die griechiſchen Versmacher fleißig gebraucht haben mögen: er iſt ſonſt ein umgekehrter **Dactylus** von zwo kurtzen Noten und einer langen; thut aber in luſtigen und fremden Melodien beſſere Wirckung als der **Dactylus**. In ernſthafften Sachen hat der Anapäſtus auch groſſen Nutzen, doch mehrentheils mit Untermiſchung andrer Füſſe. Man kan davon, ſowol ohne, als mit der Vermiſchung, Proben geben und anſtellen. Hier leidet es der Raum unmöglich.

§. 26.

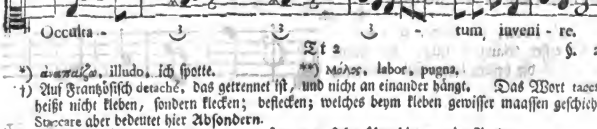
Der **Moloſſus**, welcher ſeinen Nahmen von einer ſchweren Arbeit oder von einer **) Feld-Schlacht, dabey wol keine geringe Arbeit iſt, herführet, hat drey lange Sylben oder Klänge, und drücket eine Schwierigkeit, oder was mühſeliges ziemlich wol aus. Die anapäſtiſchen Schritte dieſes Fuſſes können auch füglich zu einem Marſch oder Aufzuge dienen, abſonderlich mit Paucken. In andern Vorfällen wird der Moloſſus wenig gebraucht, und zu lebhafften Sachen, oder Täntzen ſchickt er ſich am wenigſten; deſto mehr aber zu ſehr ernſthafften, betrübten, oder gar bey ſchwermüthigen Umſtänden. In Inſtrumental-Concerten wird derſelbe Klang-Fuß offt mit kurtzen Sätzen, zwiſchen einem **Allegro** und **Preſto**, zur Abwechſelung eingeſchaltet; doch nur gantz ſparſam, in wenig Täcten, Staccato †), d. i. da die Bogen-Striche der Geigen wol von einander **abgeſondert** werden müſſen, als ob Pauſen zwiſchen den Noten ſtünden: zu welchem Ende man auch dieſe Noten ſo bezeichnet, wie oben §. 2, No. 7 zu ſehen iſt.

§. 27.

So wenig nun der **Moloſſus** zum Vorſchein kömmt, ſo ſtarck nimmt man hingegen heut zu Tage den **Tribrachyn** mit, welcher ſeinen Nahmen von **drey** und **kurtz** ††) hat, weil er aus **dreien kurtzen** Sylben oder Klängen beſtehet.

§. 28.

Der Gebrauch dieſes Rhythmi iſt gröſſeſten Theils in Giqven, und was mit denſelben verwandt iſt: wiewol er auch in ernſthafften Sätzen, bey Gelegenheit der lauffenden Figuren, mit einer Art Noten, die man **Triolen** nennet, offt vorkömmt. Es gelten bey ſothanen Noten drey Sechszentel nur ein Achtel, und drey Achtel nur ein Viertel, welche Verkürtzung durch die darüber oder darunter geſchriebene 3 angedeutet wird. Da mag man denn einen Verſuch anſtellen, erſtlich mit einer Giqve ‡) im Zwölff- oder Sechs-Achtel-Tact; hernach mit einer Sing-Arie, welche kleine aus beſagten **Triolen** beſtehende Melismos haben kan, die alle zuſammen, mit Unterſchied, zum Tribrachy gehören. Z. E. in einer Stimme:



*) ἀναπαίζω, illudo, ich ſpotte. **) Μόλος, labor, pugna.

†) Auf Frantzöſiſch detaché, das gettennet iſt, und nicht an einander hängt. Das Wort tacere heißt nicht kleben, ſondern klecken; beſtecken; welches beym kleben gewiſſer maaſſen geſchichet. Staccare aber bedeutet hier Abſondern.

††) Τρὶς, ter: βραχὺς, brevis. ‡) §. 21. n. 8. ſtehet ſchon hiervon eine Probe.

Digitized by Google

§. 29.

Der **Bacchius** hat ſeinen Nahmen vom **Baccho**, dem Wein-Gött, weil man ſich dieſes Rhythmi, welcher gleichſam was hinckendes oder taumlendes an ſich hat, bey den Opffern deſſelben am meiſten zu bedienen pflegte. Er beſtehet aus einer kurtzen und zwo langen Sylben, und hat in heutiger Melotheſie keinen geringen Nutzen: abſonderlich in Fugen von verſchiedenen Subjecten oder Haupt-Sätzen: wie wir an ſeinem Orte ſehen werden.

§. 30.

Es würde viel zu langweilig fallen, und vollkommen einen viertel-jährigen Unterricht erfordern, wenn wir dieſe Materie, der Länge nach, durchgehen, und alle übrige Rhythmos nicht nur auf obige Art, ſondern mit völliger Aus- und Handanlegung zur Uibung bringen, folglich durch zulängliche Beiſpiele erläutern wollten. Indeſſen gibt das bisher angeführte dem Nachdenckenden ſchon Anleitung und Nachricht genug, wie und welcher Geſtalt mit den nachfolgenden zu verfahren und guter Vortheil daraus zu ziehen ſey.

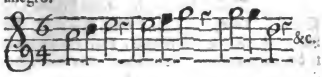
§. 31.

Wir wollen alſo die übrigen melodiſchen Füſſe nur auf das kürtzeſte berühren; damit doch gleichwol nichts weſentliches fehle, und ein ieder ſehe, was für ein ungemeiner Vorrath an Erfindungen und Ausdrücken in allen dieſen Dingen ſtecke, wenn man ſie recht zu gebrauchen weiß.

§. 32.

Mehr dreiſylbige Füſſe.

10) **Amphimacer**; - ⏑ -.
Von den Feldſchlachten und Gefechten alſo genannt, weil er auf kriegeriſchen Inſtrumenten Dienſte gethan hat, und ſolche auch noch zu thun fähig iſt: ab ἀμφὶ, circum; & μάχομαι, pugno. Hat eine lange, eine kurtze und wiederum eine lange Sylbe.

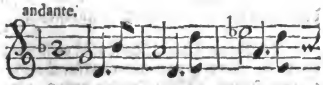


§. 33.

11) **Amphibrachys**, ⏑ - ⏑.
Von ἀμφὶ, circum, & βραχὺς, brevis; weil eine lange Sylbe hier mit zwo kurtzen umgeben wird, welches itzo die höchſte Mode iſt. Er wurde von der Inſel Creta auch **Creticus** genannt.

§. 34.

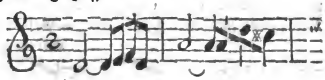
12) **Palymbacchius**, - - ⏑.
Von πάλιν, rurſus; und βάκχος, d. i. ein umgekehrter **Bacchius**: denn er führet zween lange und darauf einen kurtzen Klang; ſo wie jener **Bacchius** einen kurtzen und zween lange hat.



§. 35.

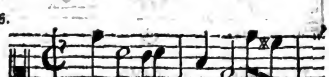
Vierſylbige Klang-Füſſe.

13) **Pæon**, der erſte, - ⏑ ⏑ ⏑.
Von παιὼν, hymnus, weil er den Lobgeſängen gewidmet war. Uns dienet er in Ouvertüren und Entreen. Er beſtehet aus einer langen und drey kurtzen Noten.



§. 36.

14) **Pæon**, der andre, ⏑ - ⏑ ⏑.
Deſſen erſter Klang iſt kurtz, der zweite lang, und die beiden letzten ſind wiederum kurtz.



§. 37.

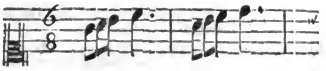
Digitized by Google

§. 37.

15) Pæon, der dritte, ∪ ∪ – ∪. Deſſen beide erſten Klänge kurtz, der dritte lang, und der letzte wieder kurtz.

§. 38.

16) Pæon, der vierte, ∪ ∪ ∪ –. Hat erſt drey kurtze, und zuletzt einen langen Klang. Dieſe vier Pæones ſind alle zu Lobgeſängen gebraucht worden; taugen auch noch ſehr wol dazu.

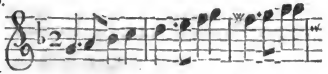


§. 39.

17) Epitritus, der erſte, ∪ – – – a τρίτος, tertio, & ἐπὶ, ſuper: weil man über ſeinen vier Sylben auch vier Umkehrungen anſtellet. Dieſer beſtehet aus einem kurtzen, und dreien darauf folgenden langen Klängen.

§. 40.

18) Epitritus, der zweite, – ∪ – –. Hat erſt einen langen, darauf einen kurtzen, und zuletzt zween lange Klänge.



§. 41.

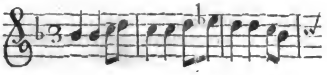
19) Epitritus, der dritte, – – ∪ –. Beſtehet aus zween langen Klängen, ſo dann einem kurtzen und endlich einem abermahligen langen Klange.

§. 42.

20) Epitritus, der vierte, – – – ∪. Iſt aus dreien langen und einem kurtzen zuſammengeſetzet.

§. 43.

21) Ionicus, a majori, – – ∪ ∪. Iſt ein nach der Landſchafft Jonien bekannter und zum Tantzen ſehr bequemer Klang-Fuß. Der Zuſatz a majori bedeutet, daß die beeden langen Sylben vorangehen und die beeden kurtzen folgen.

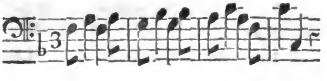


§. 44.

22) Ionicus, a minori, ∪ ∪ – – Da gehen die beiden kurtzen Klänge voran, und die beiden langen ſchlieſſen. Solches bedeutet der Zuſatz: a minori, und iſt alſo die Umkehrung des vorhergehenden Fuſſes.

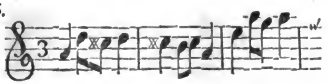
§. 45.

23) Antiſpaſtus, ∪ – – ∪. Von σπάω, traho, und ἀντὶ, contra, weil die Sylben oder Klänge gleichſam gegen einander gezogen werden: deren erſte und letzte kurtz, die mittlern aber lang ſind.



§. 46.

24) Choriambus, – ∪ ∪ –. Vom Choræo und Jambo zuſammengefüget, dabey die erſten und letzten Klänge lang, die mittlern aber kurtz ſind.



§. 47.

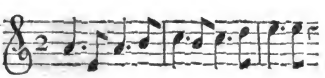
25) Proceleuſmaticus, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Von κελεύω, jubeo, deutet ein befehlendes, aufmunterndes Geſchrey der Schiffleute an, clamorem hortatorium nautarum. Es beſtehet dieſer Fuß aus vier kurtzen Klängen.

§. 48.

26) Ditrochæus, - ⏑ - ⏑.

Ein doppelter **Trochäus**, ſo wie der **Dijambus** und **Diſpondäus** nur verdoppelte **Jambi** und **Spondäi** ſind, die wir eben darum nicht mit in die Rechnung bringen. Der **Ditrochäus** erſcheinet in deſſen hier auf andre Art, als der einfache oben §. 6 No. 3, wenn er verdoppelt wird.



§. 49.

Es können alle dieſe Rhythmi noch auf verſchiedene andre Arten ausgedruckt werden; ſo daß unſre beygefügte Noten die Sache bey weitem nicht erſchöpffen: denn die Länge und Kürtze des Klanges hat viele Stuffen in der Ton-Kunſt, davon die Dicht-Kunſt nichts weiß, zu welchen noch mehr Veränderung kommt, von den mannichfältigen Tact-Arten ꝛc.

§. 50.

Das wären alſo nur 26 rhythmiſche Klang-Füſſe, welche in ihrer Verwechſelung und Vermiſchung faſt unendliche Veränderungen hervorbringen. Es hat aber die Ton-Kunſt noch weit mehr Rhythmos, und gibt ein Merckmahl, daß die Poeſie von ihr herſtamme *); nicht nur die erwehnte verſchiedene Grade der Länge und Kürtze, ſondern auch die Anzahl der Klänge, da nehmlich ſieben und mehr auf einen Fuß gehen, die abermahl durch Verſetzung der Länge und Kürtze vermehret werden können, beweiſen ſolches ziemlich deutlich und im Uberfluß: andrer Umſtände zu geſchweigen.

§. 51.

Es kan nicht ſchaden, wenn wir zum Beſchluß dieſes Haupt-Stückes die Art und Weiſe erwegen, mit welcher die Verwechſelungs-Tabellen †) zu verfertigen ſind, um zu erfahren, wie viele Veränderungen mit gewiſſen Zahlen und Klängen zu Wege gebracht werden mögen. Ein einziges Ding kan ſich gar nicht verwechſeln laſſen; zwey mögen zweimahl; drey aber ſechsmahl, und vier gar vier und zwantzigmahl eine andre Stelle bekommen. Die Regel dabey iſt, daß ich die **Zahl** der Dinge mit dem **Product** der vorigen Verſetzungen multiplicire, z. E. 4 ſey die **Zahl** der Klänge, und ich will wiſſen, wie offt ſie zu verſetzen ſind, ſo multiplicire ich ſie mit 6, welches der **Product** der vorigen 3 war, (denn drey Dinge laſſen ſich ſechsmahl verſetzen, wie geſagt worden) alsdenn kommen 24 heraus. Wenn ich nun auf ſolche Weiſe fortfahre mit 5, als dem **Nummer**, und multiplicire ſolchen mit dem **Product** der 24 (fünffmahl vier und zwantzig machen 120), ſo offt kan ich denn fünff Dinge verſetzen, nehmlich hundert und zwantzig mahl. und ſo weiter.

§. 52.

Daraus folget, daß ſich 24 Klang-Füſſe 620448401733239439360 30 mahl verſetzen laſſen. Nun berechne iemand die Stuffen der verſchiedenen Länge und Kürtze in iedem Rhythmo, ſamt den Tact-Arten, ſo wird er hohe Urſach haben ſich zu wundern, das unendliche Weſen gleichſam in einem Spiegel zu verehren, und zu fragen: **Wer kans begreiffen oder zehlen?**

*) Conf. J. Alb. *Banni* Diſſertatio epiſtol. de Muſicæ natura, §. 1. Poeſin eſſe rem ingenioſam ac Muſicæ ſubalternam.

†) Tabulæ combinatoriæ.

Sies

Siebendes Haupt-Stück.

Von der Zeit-Maasse.

*** *** ***

§. 1.

Wir haben im vorhergehenden Haupt-Stücke von der Rhythmopöie, oder von derjenigen Kunst gehandelt, mittelst welcher man allerhand Klang-Füsse oder Glieder einer Melodie zu machen angewiesen wird. Itzund erfordert die Ordnung, daß wir auch lernen, wie aus solchen Gliedern gewisse Theile des Cörpers zusammen gefüget werden können: damit die Zeit und Bewegung der Klang-Füsse ihre rechte Maasse und Grösse bekommen. Denn darin bestehet eigentlich die **Rhythmic**, welche wir alhier vornehmen, und ihr Unterschied von der Rhythmopöie.

§. 2.

Die **Rhythmic** ist demnach eine Abmessung und ordentliche Einrichtung der Zeit und Bewegung in der melodischen Wissenschafft, wie langsam oder geschwind solche seyn soll; da hingegen die **Rhythmopöie** nur die Länge und Kürtze der Klänge untersuchet. Mit einem Worte, es ist der Tact, nach gemeiner Redens-Art, welche vom Sinne des Gefühls (a tactu) ihren Ursprung nimmt.

§. 3.

Denn es hat keine Melodie die Krafft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes **Gefühl** bey uns zu erwecken; falls nicht die Rhythmic alle Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, daß sie einen gewissen wolgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen.

§. 4.

Daher ist auch der Choral- und allgemeine schlechte Kirchen-Gesang nur in so weit zur Music zu rechnen, als er mit einigen blossen Klängen und singbaren Gängen zu thun hat; dabey er iedoch die Rhythmopöie eben so wenig, als die Rhythmic selber kennet oder berühret. Es komme denn eine kunstmäßige Hand darüber.

§. 5.

Es hat demnach der Figural-Gesang allein den Vortheil des Tacts, welcher ihn gleichsam beseelet und begeistert, so daß er eben deswegen viel tieffer ins Gemüth dringen kan, als der unabgemessene Choral-Gesang.

§. 6.

Die Ordnung aber dieser Zeitmaasse ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen.

§. 7.

Die erste Art nennet man auf Frantzösisch: la Mesure, die Maaß, nehmlich der Zeit; das andre Wesen aber: le Mouvement, die Bewegung. Die Italiener heissen das erste: la Battuta, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeiniglich nur mit einigen Beiwörtern an, als da sind: affettuoso, con discrezione, col spirito u. d. g. Da es den wol von solchen Merckzeichen heissen mag: es werde mehr dadurch verstanden, als geschrieben.

§. 8.

Der Unterschied beeder Arten läßt sich zwar überhaupt und auf das gröbste durch langsam und geschwind andeuten; allein es finden sich auf allen Seiten sehr viel feine Neben-Eintheilungen, mit deren Vergleichung wir wenigstens einen kleinen Versuch anstellen müssen.

§. 9.

Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine iede Mensur, ein ieder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen **Systole** und **Diastole** genennet werden.

Digitized by Google

§. 10.

Sothane Eigenſchafften des menſchlichen Leibes haben nun ſowol die Ton-Künſtler als Dichter für ein Muſter angenommen, und die Zeitmaaſſe ihrer Melodien und Verſe darnach angeordnet, die Nahmen aber des Niederſchlages und Aufhebens im Tact **Theſin** und **Arſin** geheiſſen.

§. 11.

Da man nun bald befunden, daß ſich dergleichen Auf- und Niederſchlag nicht allemahl gleich verhalten könne, iſt aus ſolcher Anmerckung die Eintheilung in den geraden und ungeraden Tact entſtanden; und das ſind die beiden eintzigen und wahren Grund-Sätze der Rhythmic oder Zeit-Maaſſe.

§. 12.

Aus Unwiſſenheit dieſer ſo natürlichen, als leichten und einfältigen Anfangs-Lehren entſpringen in der Ton-Kunſt mehr Fehler, als man meinen ſollte. Wieder das erſte principium floſſen nehmlich diejenigen an, welche vier Theile in einem geraden, und drey in einem ungeraden Tact ſuchen: wodurch ſie zu lauter Verwirrung Anlaß geben.

§. 13.

Wer aber obige Sätze zum Grunde leget, den lehret ſelbſt die Natur, daß keine muſicaliſche Zeit-Maaſſe mehr, als zween (obwol nicht allemahl gleiche) Theile haben könne, und daß alles in Theſi & Arſi beſtehe: er lernet ferner hieraus, daß keine gerade Zahl der Glieder einen ſogenannten *) Tripel-Tact abgeben könne; ſondern daß die gantze Rhythmic ſich in gerade und ungerade Zahlen theile, ohne darauf zu ſehen, ob jene ſich durch dieſe auflöſen oder zergliedern laſſe.

§. 14.

Die gerade oder gleichgetheilte Menſur hat entweder 2, 4, 6, 12, oder wol gar 16, bis 24 Glieder, welche man iedoch mit ihren kleinern Gelencken oder articulis nicht vermiſchen muß.

§. 15.

Die ungerade oder ungleichgetheilte Zeitmaaſſe hergegen, ſo viel ihr heutiger Gebrauch anoch ausweiſet, hat niemahls mehr, als drey Glieder: denn, ob wir ſchon die Tact-Arten der Neun-Viertel und Neun-Achtel gebrauchen, ſo ſind doch dieſelben **neun** nur kleine Gliedmaaſſen und keine gantze Glieder: ſie ſind nur Articuli und keine Membra. Drey der erſten gehen auf eines der letzten.

§. 16.

In allen gibt es funfzehn gewöhnliche Tact-Arten: Neun gerade, und ſechs ungerade. Die erſte Eröffnung des **Orcheſters** hat ſie bereits alle 15 verzeichnet, woſelbſt man ſie, ſowol als in der **kleinen General-Baß-Schule**, weiter nachſehen kan.

§. 17.

Obbeſagter arithmetiſcher oder mathematiſcher Theil der Rhythmic, nehmlich die Menſur, läßt ſich nun endlich noch wol weiſen und lernen; obgleich die Ausübung das beſte bey der Sache thun muß: indem die Erfahrung bezeuget, daß viele Köpffe ſo **) unharmoniſch zuſammengeſetzet ſind, daß ſie an einer harmoniſchen Ordnung keinen Geſchmack finden, folglich auch ihr Lebtage keinen richtigen Tact halten können. Die Harmonie erſtreckt ſich nicht nur auf den Klang, ſondern auch auf deſſen Seele, den Tact.

§. 18.

Aber das zweite und geiſtigere ***) Stück, da jenes cörperlicher iſt, ich meine das Mouvement, läßt ſich ſchwerlich in Gebote und Verbote einfaſſen: weil es auf die Empfindung und Regung eines ieden Setzers hauptſächlich, und hiernächſt auf die gute Vollziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankömmt.

§. 19.

Diejenigen, welche ſolcher Schwierigkeit mit vielen Flick-Wörtern abzuhelffen gedencken, ſchlagen einen bloſſen. Alles allegro, grave, lento, adagio, vivace, und wie das Regiſter ferner lautet, bedeuten zwar freilich Dinge, die zur Zeitmaaſſe gehören; aber ſie ſchaffen der Sache keinen Wandel. §. 20.

*) Man beſehe hieben die **kleine General-Baß Schule**, p. 93 --- 124.

**) Non eſt harmonice compoſitus, qui Harmonia non delectatur. *Marſil. Ficin. de Relig. Chriſt. & fidel. pietate.* L. *VI. c.* 37.

***) Les mouvemens differens ſont le *pur eſprit* de la Muſique, quand on y ſait bien entrer. *Rouſſeau, dans ſa methode pour apprendre à chanter*, p. 56.

§. 20.

Hier muß ein ieder in seinen Busen greiffen und fühlen, wie ihm ums Hertze sey: da denn nach Befindung desselben unser Setzen, Singen und Spielen auch gewisse Grade einer ausserordentlichen oder ungemeinen Bewegung bekommen wird, die sonst weder der eigentliche Tact, an und für sich selbst, noch auch die merckliche Auffhaltung oder Beschleunigung desselben, vielweniger der Noten eigene Geltung ertheilen können; sondern die von einem unvermerckten Triebe entstehet. Die Würckung merckt man wol, weiß aber nicht, wie es zugehet.

§. 21.

Ich sage mercklich: denn im Grunde wird doch die Melodie mehr oder weniger in ihrer seinern Bewegung verändert, daß sie entweder lebhaffter oder träger herauskömmt; aber dem Tact und der Noten-Geltung wird nichts merckliches weder benommen, noch hinzu gethan. Die Sänger und Spieler können hiebey viel helffen, wenn sie verstehen und empfinden, was sie vortragen; aber der Setzer selbst muß ihnen die meiste Gelegenheit dazu geben: offt auch der Poet.

§. 22.

Jean Rousseau, den wir so eben wegen des geistigen Wesens im Tact angezogen haben, ein Frantzösischer Sänger und Violdigambist, hat ein Werckleín geschrieben, das schon zum viertenmahl aufgeleget worden und den Titel führet, Methode claire, certaine & facile pour apprendre à chanter la Musique, d. i. deutliche, gewisse und leichte Anweisung zur Singe-Kunst.

§. 23.

Die Absicht dieses Büchleins gehet nun zwar hauptsächlich auf die siebensylbige Solmisation, und gehöret also mit zu denjenigen Schrifften, welche die aretinische Plage verwerffen, wie recht und billig ist; allein der Verfasser hat gantz am Ende eine sonderbare Frage angehänget, die von unsrer vorhabenden Materie so eigentlich handelt, daß wir nicht umhin können, eins und anders davon zu verteutschen: sintemahl unsers Wissens sonst noch niemand so artig hierüber geschrieben hat. Die Frage lautet so.

§. 24.

„Was ist für ein Unterschied zwischen dem Tact und der Bewegung? Antwort: die Mensur ist ein Weg; dessen Ende aber die Bewegung. Gleichwie nun ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg führet: also ist auch ein Unterschied zwischen Mensur und Mouvement. Und wie die Stimme oder der Gesang sich von der Mensur muß leiten lassen, also wird hinwiederum der Tact von der Bewegung geführet und belebet.“

§. 25.

Daher kömmt es, daß bey einerley Tact die Bewegung offt sehr verschieden ausfällt: denn bisweilen wird sie munterer, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschafften, die man auszudrücken hat.„

§. 26.

Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, daß man den Tact, nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Director muß gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedruckt wissen will. Woraus denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigiren vermögen, indem es nur der Verfasser selbst, und zwar allein am besten thun kan: weil er die Absicht und Bewegung am besten inne haben muß.“

§. 27.

Hier dürffte mancher vielleicht wissen wollen: wobey das wahre Mouvement eines musicalischen Stückes zu erkennen sey? allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst, dahin nur durch starcke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet.“

§. 28.

Wer inzwischen ein Stück anhöret, das von verschiedenen Personen heute hie, morgen dort, aufgeführet wird, deren diese das wahre Mouvement treffen, jene aber dessen verfehlen, der kan leicht sagen, welches von beiden recht sey.„

§. 29.

So weit Rouſſeau, und ſo viel für dieſesmahl von der äuſſerlichen und innerlichen Beſchaffenheit der Zeitmaaſſe: zumahl da die letzte ſich nicht in die Feder faſſen laſſen will.

Achtes Haupt-Stück.

Vom Nachdruck in der Melodie.

*** *** ***

§. 1.

Die Emphatic *), welche vom Nachdruck der Gedancken, Klänge und Wörter handelt, denſelben erläutert und deutlich vor Augen leget, erfordert ein reiffes Nachſinnen und hat hauptſächlich mit folgenden vier Betrachtungen zu thun.

§. 2.

Erſtlich erweget man die eigentliche Emphaſin, d. i. den Ton und Nachdruck der Wörter, an und für ſich ſelbſt: davon ſchon oben in dem Haupt-Stücke von der Melodie eins und anders berühret worden iſt, welches nunmehro alhier weiter ausgeführet und auf den Klang angewendet werden muß.

§. 3.

Zum andern kömmt diejenige lange oder kurtze Ausſprache der Sylben hiebey nothwendig in Erwegung, welche man den Accent nennet.

§. 4.

Drittens iſt der Artickel von den Paſſaggien, oder zierlichen Läuffen im Geſange zu unterſuchen.

§. 5.

Viertens beobachtet man die Wiederholungen nicht nur der Wörter, ſondern auch der Klang- und Sang-Weiſen, der Gänge, Fälle und Führungen in der Melodie, in ſo fern in denſelben und in den vorigen Umſtänden ein gewiſſer Nachdruck erfordert wird. Dieſes alles gehöret zur Emphatic.

§. 6.

Ehe wir aber ein iedes Stück ins beſondre vor uns nehmen, muß mit wenigen gewieſen werden, welcher Geſtalt die eigentliche Emphaſis von dem Accent zu unterſcheiden ſey.

§. 7.

Hier bedeutet der Accent nur den ausnehmenden Laut der Sylbe eines Worts; da wir hergegen oben geſehen haben, daß er in der Modulatorie einen Zierrath oder eine Manier vorſchreibet. In der Dicht-Kunſt heiſſt er: Accentus metricus, ein Reim-Fall; in der Muſic: Accentus melicus, ein Singe-Fall.

§. 8.

Erwehnter Unterſchied beſtehet demnach vornehmlich in folgenden Eigenſchafften. Erſtlich fällt die Emphaſis immer auf ein gantzes Wort, nicht nach dem Klange deſſelben, ſondern nach dem darin enthaltenen Bilde des Verſtandes; der Accent hergegen hat nur mit bloſſen Sylben, nehmlich mit deren Länge, Kürtze, Erhebung oder Erniedrigung im Ausſprechen zu ſchaffen.

§. 9.

Fürs andre hat ein iedes Wort von mehr als einer Sylbe ſeinen Accent, wenigſtens einen, wo nicht mehr; aber ein iedes Wort hat keine Emphaſin. Hingegen fehlt es den einſylbigen Wörtern mehrentheils am rechten Accent, die doch gar offt eine Emphaſin haben können.

§. 10.

Dritens richtet der Accent ſeine Abſicht bloß auf die Ausſprache; die Emphaſis hergegen zeiget

*) Ab ἐν, in; & φάσις, apparitio, dictio: Die Lehre von den ſonderbar hervorſcheinenden Wörtern einer Rede. Emphaſis eſt, cum vocabulum adhibitum ſingularem habet vim & efficaciam: ſo gutet die Beſchreibung der Redner, welche man leicht auf den Klang deuten kan.

Digitized by Google

zeiget gleichſam mit Fingern auf die Gemüths-Neigung, und beleuchtet den Sinn oder Verſtand des Vortrages. Hierin ſteckt der Unterſchied.

§. 11.

Zum Verſuch obiger vier zur Emphatic überhaupt gehöriger Eigenſchafften, kan man zuerſt die klingende und ſingende Emphaſin allein, in einer gantz kurtzen Melodie, vorſtellig machen, und dabey dieſes zur Haupt-Regel geben, daß ſothane Emphaſis faſt allemahl eine Erhöhung, und zwar eine empfindliche, obgleich nicht groſſe Erhöhung der Stimme im Singen erfordere; (denn ein halber Ton kans offt am beſten verrichten) unerachtet die nachdrückliche Note nicht allemahl accentuirt ſeyn darff.

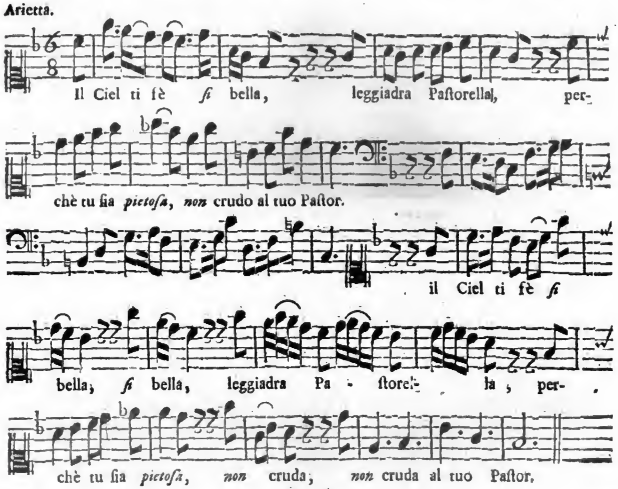
§. 12.

Wir nehmen z. E. folgende Worte vor uns:

Il Ciel ti fè *ſi* bella,
Leggiadra Paſtorella,
Perchè tu ſia *pietoſa*; *non* cruda al tuo Paſtor *).

§. 13.

Hier finden ſich drey Emphaſes: auf das Wörtlein *ſi*, auf *pietoſa*, und auf *non* **). In Noten mögten ſie etwa ſo ausgedruckt werden.



§. 14.

Die Artigkeit eines wolangebrachten Accents kan nicht beſſer beleuchtet werden, als wann man einen übelangebrachten daneben hält: denn aus Betrachtung des Gegentheils iſt im Lehren und Lernen iederzeit der gröſſeſte Vortheil zu ziehen.

*) Teutſch: Der Himmel hat dich ſo ſchön gemacht, angenehme Schäferin, daß du deinem Schäfer Mitleid; nicht Grauſamkeit erweiſen ſollſt.

**) Das *ſi* iſt ein incendens, es treibet die Schönheit höher; *pietoſa* iſt das Wort, worauf der gantze Satz ankömmt, und cruda würde demſelben wiederſprechen, wenn es das *non* nicht hinderte. Das ſind die Urſachen, wegrum der Nachdruck auf beſagte Wörter fällt; wo ihn wol mancher ſchwerlich ſuchen würde.

Digitized by Google

§. 15.

Es machts nun hier die Länge oder Kürtze der Sylben nicht allemahl aus; maaſſen offt unter zwo langen Sylben nur die eine den Accent, die andre aber gar keinen erfordert: inſonderheit bey drey- oder vierſylbigen Wörtern.

§. 16.

Inzwiſchen muß doch der Wort-Accent unumgänglich auf einen accentuirten melodiſchen Klang angebracht werden: und da thut es zwar nicht viel, ob die Note ſonderlich erhöhet wird, wie bey der Emphaſi; dafern man ſie nur nicht im Wiederſpiel gar zu ſehr ernedriget.

§. 17.

Die allgemeine Regel, ſo man bey dem Accent zu beobachten hat, iſt dieſe: **daß die dazu gehörige Note lang oder anſchlagend ſeyn müſſe.** Wobey anzumercken ſtehet, daß ſich die Emphaſis daran nicht bindet; ſondern auch auf kurtze und durchgehende Noten ſtatt findet, wenn ſie ſonſt nur was ausnehmendes haben.

§. 18.

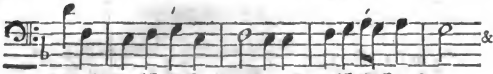
Zur Erläuterung dieſer Regel iſt nothwendig zu ſagen, daß weder die Erhöhung, noch auch die äuſſerliche Geltung allein eine Note, in gegenwärtigem Verſtande, lang oder anſchlagend machen könne; ſondern daß der innerliche Gehalt und der ſingende Accent hierin den Ausſchlag geben.

§. 19.

Worin nun dieſer Gehalt und Sing-Accent beſtehen, davon hat die **muſicaliſche Critic** p. 40, 41 und 42 und 43 zulängliche Nachricht gegeben, wohin der geneigte Leſer hiemit gewieſen wird, damit wir nicht über die Gebühr weitläuffig ſeyn dürffen. Es iſt hier ſonſt faſt eben ſo, wie bey den Müntzen beſchaffen, die auch einen äuſſerlichen und innerlichen, offt weit unterſchiedenen Gehalt haben.

§. 20.

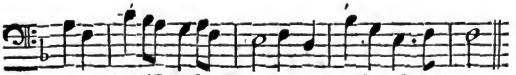
Laßt uns, wegen ſchlechtangebrachten muſicaliſchen Accents ein Beiſpiel herſetzen, und fragen, auf welcher Sylbe in dem Worte **zweiffelhafft** ſich der Sprach-Accent befinde? und ob er folgender Geſtalt in den Noten am rechten Ort angebracht ſey?



niemahls zweiffelhafft zu ſeyn, niemahls zweiffelhafft zu ſeyn.

§. 21.

Da raget beides mahl die dritte Sylbe **hafft** ſonderlich und doppelt, nehmlich ſowol an der Höhe als innerlichen Geltung hervor; welches doch nur die erſte von Rechtswegen thun ſollte. Und denn würde es ohne Zweifel ſo ſtehen müſſen.

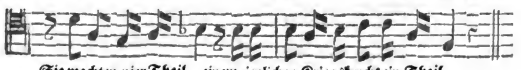


niemahls zweiffelhafft zu ſeyn, niemahls zweiffelhafft zu ſeyn.

§. 22.

Das wäre eine kleine Accent-Probe aus einer ordentlichen Arie. Der Uibelſtand äuſſert ſich aber noch vielmehr und öffter im Recitativ: daher wollen wirs uns nicht verdrieſſen laſſen, auch hierüber etwas weniges beizubringen, und, ſo zu reden, ſchwartz gegen weiß zu halten.

No. 1.



Sie machten vier **Theil**, einem ieglichen Kriegsknecht ein **Theil**.

§. 23.

Ein ieder ſiehet leicht, daß es hier auf die Zahl-Wörter, **vier** und **ein** ankömmt, als auf welchen

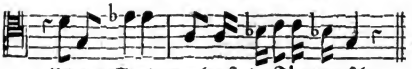
chen der Accent samt der Emphasi liegt, und nicht auf das Wort Theil. Wenn nun dieser Fall weder durch Erhöhung, noch durch innerliche Geltung, ausgedrückt worden, indem die Noten beidesmahl kurtz und ungültig, auch nicht erhaben sind, so würde der Satz wol dahin zu ändern stehen:

Sie machten vier Theil, einem ieglichen Kriegsknecht ein Theil.

§. 24.

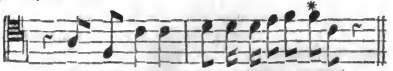
Noch ein Paar dergleichen:

No. 2.



Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

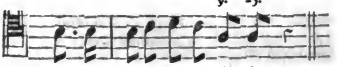
da fällt der Sprach-Accent gar deutlich auf das Wörtlein **zu**; welches aber der Componist alhie niedrig, kurtz und ohne Geltung abgefertiget hat: Mögte demnach, emphatischer Weise, besser also heraus gebracht werden:



Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

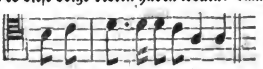
§. 25.

No. 3.



Daß sie abgenommen würden.

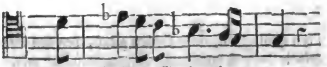
In dem Worte **abgenommen** ist der Accent unstreitig auf der ersten Sylbe; nicht aber auf der mittlern, wie es diese obige Noten haben wollen: dannenhero stünde es wol richtiger also:



Daß sie abgenommen würden.

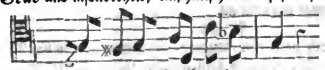
§. 26.

No. 4.



Dieweil das Grab nahe war.

Hier kan weder auf die Sylbe **weil**, noch auf den Artickel **das** ein Accent gesetzet werden; sondern bloß auf **Grab** und insonderheit, emphatischer Weise, auf **nahe**:



Dieweil das Grab nahe war.

§. 27.

Bey No. 1. ist zugleich die Emphasis und der Accent an einerley Stellen, nehmlich auf **vier** und **eins**; daher entstehet aus dem Gegentheil ein doppelter Fehler. Bey No. 2. ist ein zusam-

*) Mir ist nicht unbewust, daß die gewöhnliche Notirungs-Art alhier die beiden letzten Noten ins ♩ setzet; allein ich habe es diesesmahl so geschrieben, wie es gesungen wird.

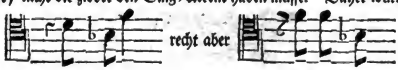
mengesetztes Wort **zuſichnehmen**, welches in der dritten Perſon getrennet wird. In ſolchen Wörtern, ſie mögen drey- oder vierſylbig ſeyn, fällt der Accent allemahl auf diejenige Sylbe, die im infinitivo vornan ſtehet, ſie mag ſich in der Ableitung befinden wo ſie will.

§. 28.

Gleiche Bewandtniß hat es auch mit dem No. 3. befindlichen Worte: **abgenommen**. Bey No. 4. kan weder die letzte Sylbe in **dieweil**, noch auch, ja vielweniger der Artickel **das**, einen Anſchlag oder Nachdruck haben. Wenn **das** ein pronomen demonſtrativum abgibt, wird es zwar offt accentuiret; niemahls aber als ein Artickel. Hergegen liegt hier der Accent auf **Grab**, nebſt demſelben aber auch die Emphaſis auf **nahe**.

§. 29.

Bey zwoſylbigen Wörtern ſtünde noch zu mercken, daß, wenn beide Sylben ſonſt lang ſind, nur die erſte, nicht die zwote den Sing-Accent haben müſſe. Daher würde es unrecht ſeyn:



Die Urſache iſt, daß die erſte unter zwo gleichen Sylben immer den Vorzug haben muß: **als prima inter pares.**

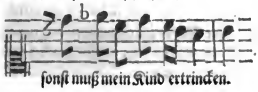
§. 30.

Indem nun bey den teutſchen zwoſylbigen Wörtern der Accent auch ſonſt gemeiniglich auf die erſte Sylbe fällt, daher denn die zwote mehrentheils kurtz iſt oder gemacht wird, findet in melodiſchen Sätzen dieſe einzige Ausnahm Statt: **daß faſt alle Schluß-Noten im Geſange anſchlagend, oder mit dem Accent verſehen ſeyn müſſen, obgleich die dazu gehörige letzte Wort-Sylbe an ihr ſelbſt kurtz wäre.**

§. 31.

Ich ſage **faſt alle**, d. i. faſt eine iede letzte Note der Melodie, und verſtehe dadurch öffentliche und förmliche Cadentzen: denn man höret nicht ſelten unvermuthet auf; und da iſts ein anders. Vormahls beobachtete niemand dieſen Wolſtand im Setzen, ſondern ſchloß alſo:

itzund aber:



§. 32.

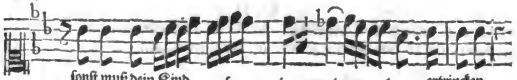
Die Sache kömmt darauf an: Wo in dem Text ein Sprach-Accent befindlich iſt, da muß ſich auch unfehlbar allemahl ein Sing-Accent melden; wo aber die Sylben keinen Accent führen, da kan man dem ungeachtet gar offt in der Melodie einen Anſchlag gebrauchen. Das iſt eines von den melodiſchen Vorrechten.

§. 33.

Hiernächſt kommen wir zu den Paſſaggien, und können gleich, bey den Worten Pilati aus der Paßion, fragen: Ob eine Melodie dadurch emphatiſch oder nachdrücklich werde, wenn iemand z. E. ſetzen wollte: **Weiſt du nicht, daß ich Macht habe** ꝛc. und brächte ein Melisma von 28 Sechszehnteln auf das Wort **habe** an? Ich glaube ſchwerlich, daß die Frage bejahet werden dürffte, wenn man ſie auch dem Verfaſſer ſelber vorlegte: denn er würde dencken, wie David, Nathans Schaafs-Geſchichte ginge ihn nicht an.

§. 34.

Mit dem **habe** mögte es doch noch eher angehen, als wenn man auf das Wort **Kind**, und zwar in der erſten Strophe einer Ode, da uns niemand die Hände bindet, folgende Noten zu Marckte brächte:



§. 35.

§. 35.

Was für ein weites Feld würden wir hier vor uns finden, wenn dergleichen Dinge untersuchet und verzeichnet werden sollten? Es stehet zu hoffen, daß vernünfftige Setzer hinfüro bedächtlicher verfahren, statt des Nachdrucks die Music nicht zur Unterdrückung bringen, und wenn sie ja, aus einer oder andern Ursache, dergleichen Zierrathen, bey vorfallenden unfruchtbaren Worten, anbringen wollen, sollen und müssen, doch nicht so gar ungeschickte dazu erkiesen werden.

§. 36.

Wegen der Wiederholung, in soweit sie vielen Dingen einen Nachdruck gibt, nach dem wahren Sprich-Wort: repetitio habet emphasin, stehet endlich zu erinnern, daß deren Vielheit oder Ubermaasse, diesen und allen Falls, mehr schäd- als nützlich sey, absonderlich wenn eintzelne, oder auch solche Wörter damit gemartert werden, die unschuldig sind, und an sich selbst keinen Verstand machen. z. E. **Will die Welt die Frommen hassen has - - - - - - - - - sen, will die Welt die Frommen hassen, die Frommen hassen.** Da ist zugleich mit der lauffenden Figur, und auch mit der Wiederholung, gröblich gefehlet.

§. 37.

Es muß zwar nothwendig ein Eckel erfolgen, wenn man einerley schlechte nichtsbedeutende Worte offt zehn- und mehrmahl nach einander hören soll; dennoch kömmt andern Theils, die Energie *), die Krafft und Stärcke des Vortrages, mercklich zu kurtz, wenn gewisse nachdrückliche und vielsagende Wörter gar nicht wiederholet werden. Hier gilt die kluge Vorschrifft des **Horatz**, welche er bey einer andern Gelegenheit gibt: **daß man der Sache **) weder zu viel noch zu wenig thun soll.**

§. 38.

Inzwischen sind diese Wiederholungen in der Setz-Kunst nicht nach einer gemeinen Rede zu beurtheilen, als woselbst sie nur selten, oder schier gar keine Statt finden; sondern bloß in Ansehung der Melodie, die bey ieder nachdrücklichen Wiederholung den Worten, die es verdienen, ein fast neues Kleid anleget, es sey durch die veränderten Klänge, durch deren Stärcke oder Schwäche, durch Länge und Kürtze, durch Manieren, Zierrath, Schmuck rc.

§. 39.

Es mögen demnach Worte von Erheblichkeit sehr wol drey bis viermahl, wenn sonst die Umstände solches leiden wollen, mit guter Art wiederholet werden, um dem Vortrage einen desto stärckern Nachdruck zu geben: denn das muß iederzeit die vornehmste Ursache seyn.

§. 40.

Ich sage billig, wenn es die andern Umstände leiden wollen: denn in einer Monodie, d. i. wo nur eine eintzige Stimme ohne Baß gehöret wird, ginge es schon nicht so gut an, als bey einer Vielstimmigkeit, wo die Freiheit auch noch wol grösser ist.

§. 41.

Doch muß in beiden Fällen der rhetorische Verstand des Antrages schon vernommen worden seyn, ehe und bevor die Wiederholung füglich angestellet werden mag: wovon der zweite Band **musicalischer Critic** völligen Unterricht ertheilet.

§. 42.

Wir wollen hiebey das Zeugniß und die gesunden Gedancken des **Doni** nicht aus der Acht lassen, wenn er ***) so schreibt: **Was die Wiederholungen betrifft, so bin ich der Meinung, man könne sie nicht füglich in unsrer Sprache, es sey auch welche Vers-Art es wolle, sonstwo gebrauchen, als in den Fällen, da der Verstand vollkommen ist, und aufs höchste nur dreimahl.** Amen!

§. 43.

Wie aber kömmt doch dieses **Amen** hier so gerufen? Es erinnert uns billig derjenigen vornehmen und kunstreichen **Amenbrüder**, die das liebe Wort 35 mahl in 24 Täcten mit dem Beisatze: presto moderato, anzubringen wissen. Wie sie es mit dem **Alleluja** machen, will ich

*) ἐνέργεια, ab in, & ἔργον, opus, efficacia.

**) Neu desis operæ neve immoderatus abundes. *Hor. Lib. III. Sat. V.*

***) Quanto alle repliche non mi pare, che si possono convenientemente usare, ne meno in nostra lingua in alcuna sorte di Poesia, se non in Clausole di *Senso perfetto e fino a trè volte al più.* Don. Discors. sopra le Melod. p. 113.

Digitized by Google

nicht gedencken. Was aber für Nachdruck darin ſtecke, kan ein ieder leicht dencken. Doch ſind auch Sterne der erſten Gröſſe nicht davon befreiet, und fürchten die Preſſe nicht.

§. 44.

Gleichwie nun aus einer geſcheuten und nicht überhäufften Wiederholung der Melodie keine geringe Stärcke zuwächſt, ſo thut ſolches nicht weniger die ſogenannte melodiſche Analyſis oder Auflöſung, wovon in der muſicaliſchen Critic, p. 18 und 24 des dritten Bandes die erſte Erinnerung geſchehen iſt.

§. 45.

Man nehme z. E. dieſe Worte:

Träuſle doch in dieſes Hertze,
GOtt, bey allem Sünden-Schmertze,
Nur einen Tropffen Chriſti Blut.

Die laſſen ſich nun auf fünfferley Weiſe vortragen, und auflöſen, wenn ſie zuvor einmahl in ihrer rechten Ordnung vernommen ſind. 1) Träuſle doch, o GOtt ꝛc. 2) Nur einen Tropffen in dieſes Hertze. 3) Träuſle doch Chriſti Blut in dieſes Hertze. 4) Bey allem Sünden-Schmertze, in dieſes Hertze. 5) O GOtt! nur einen Tropffen.

§. 46.

Dieſe Figur hat den meiſten Nachdruck an ſolchem Orte, wo der Wort-Verſtand ziemlich weit zu holen, oder etwas verworffen iſt, oder auch, wo es, wie hier, drey oder vier Abſchnitte gibt, ehe man ihn ergreiffen kan: denn daſelbſt hilfft nicht nur unſre Analyſis der Deutlichkeit, und iſt faſt nothwendig; ſondern gibt auch eine ausnehmende Schönheit und einen unvermuthlich bewegenden Nachdruck.

§. 47.

Man kan iedoch nichts deſto weniger, in ein Paar Worten, offt ebenfalls dergleichen Verſetzungen, mit guter Manier, anbringen. als z. E.

Iſt das Paradies nun offen?
1) Iſt es offen? 2) Das Paradies?

Erſchallt ihr hellen Lüffte!
Ertönet, Zions Klüffte!
1) Helle Lüffte erſchallt! Zions Klüffte ertönt!
2) Ertönt, erſchallt! erſchallt, ertönt!

Sprich für mich, mein JEſus gut.
1) Sprich gut für mich, mein JEſu. 2) Mein JEſu, ſprich gut für mich.

Wer will uns verdammen?
1) Wer will verdammen? 2) Wer? Wer? 3) Wer will es thun?

Ecce, quomodo moritur juſtus, & nemo percipit corde.

Auf viererley Art verſetzet: 1) Juſtus quomodo moritur! 2) Corde nemo percipit. 3) Moritur, moritur: ecce, ecce, quomodo! 4) Nemo, nemo percipit, nemo corde percipit &c.

Neuntes Haupt-Stück.

Von den Ab- und Einſchnitten der Klang-Rede.

*** *** ***

§. 1.

Dieſe Lehre von den Inciſionen, welche man auch diſtinctiones, interpunctiones, poſituras u. ſ. w. nennet, iſt die allernothwendigſte in der gantzen melodiſchen Setz-Kunſt, und heißt auf Griechiſch *) Diaſtolica; wird aber doch ſo ſehr hintangeſetzet, daß kein Menſch

*) Von διαστολή, diſtinctio, differentia. Diviſiones vel diſtinctiones ipſas Graeci κῶλα vocant, Diomede Grammatico teſte.

Digitized by Google

Menſch bishero die geringſte Regel, oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte: ja man findet nicht einmahl ihren Nahmen in den neueſten muſicaliſchen Wörterbüchern.

§. 2.

Vor etlichen Jahren hat ein groſſer Teutſcher Dichter, als etwas ſonderbares, entdecken wollen, daß es mit der Muſic in dieſem Stücke faſt eben die Bewandniß habe, als mit der Rede-Kunſt. Welch Wunder! Die Ton-Meiſter, inſonderheit diejenigen, welche andre in der Setz-Kunſt unterrichten wollen und ſollen, mögen ſich wahrlich ſchämen, daß ſie hierin ſo ſäumſelig geweſen ſind: denn obgleich hie und da einer oder ander von ihnen, aus dem bloſſen Lichte der Natur, auf geſunde Gedancken gekommen ſeyn mag: ſo ſind die guten Herren doch nur am Rande geblieben, und haben nicht bis auf den Mittelpunct durchdringen, vielweniger die Sache in ihre gehörige Kunſt-Form, weder öffentlich noch heimlich, bringen können.

§. 3.

Um nun dieſem Mangel, wie vielen andern, auch einiger maaſſen abzuhelffen, müſſen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic ſowol, als die ſchätzbare Rhetoric und werthe Poeſie auf gewiſſe Weiſe zur Hand zu nehmen: denn ohne von dieſen ſchönen Wiſſenſchafften vor allen die gehörige Kundſchafft zu haben, greifft man das Werck, ungeachtet des übrigen Beſtrebens, doch nur mit ungewaſchenen Händen und faſt vergeblich an.

§. 4.

Ich zweiffle keinesweges, es ſtecke wol die rechte Urſache der bisherigen Verabſäumung dieſer Dinge in keinem andern Winckel, als in der groben Unwiſſenheit und Ungelehrſamkeit der heutigen Componiſten (und wenns auch königliche Capellmeiſter wären) die offt kaum drey Zeilen in ihrer Mutterſprache rechtſchreiben können, und doch vom Morgen bis an den Abend Noten mahlen, oder andre unterrichten, ja mit übelbuchſtabirtem Italieniſchen und Frantz-iſchen ſich breit machen wollen.

§. 5.

Jeder Antrag, er geſchehe mündlich oder ſchrifftlich, beſtehet demnach in gewiſſen **Wort-Sätzen**, oder Periodis; ein ieder ſolcher Satz aber wiederum in kleinern Einſchnitten, bis an den Abſchnitt eines Puncts. Aus ſothanen Sätzen erwächſt ein gantzer **Zuſammenſatz** oder Paragraphus, und aus verſchiedenen ſolchen Abſätzen wird endlich ein Haupt-Stück oder Capitel. Das iſt aufs kürtzeſte der ſtuffenmäſſige Entwurff oder **Climax** alles deſſen, ſo ordentlich geredet, geſchrieben, geſungen oder geſpielet werden mag.

§. 6.

In der Melodie, als in einer Klang-Rede, brauchen wir aufs höchſte zur Zeit nur einen Paragraphum, gantzen **Zuſammen-** und **Abſatz**, welcher gemeiniglich die Schrancken einer Arie einnimmt, und, wie geſagt, aus verſchiedenen kleinern **Sätzen** oder kurtzen Vorträgen, wenigſtens aus zween beſtehen und an einander gefüget ſeyn muß. Wiewol es im Lehr-Styl bisweilen ſeine Ausnahm leidet, im Fall die Deutlichkeit ſolche erfordert.

§. 7.

Wieder die nothwendige und natürliche Eigenſchafft eines zur Muſic beſtimmeten Satzes oder Arie ſtoſſen nun diejenigen groſſen Herren Poeten (ſie nehmen mirs nicht übel) häuffig an, die z. E. in einer Cantate folgende Zeilen für einen Paragraphum d. i. für eine Arie oder gantzen Abſatz ausgeben; da doch nicht mehr, als nur ein einziger Periodus darin enthalten iſt, welcher, ſeiner Weitläuffigkeit halber, eine Peribole oder ein Periodium genannt wird:

Weſen, das nicht nur die Zeiten
Und die Ewigkeit erfüllet;
Nein, aus des Vollkommenheiten
Selbſt das Meer der Ewigkeiten,
Wie ein kleines Bächlein, quillet;
Und des Gröſſe doch nur Güte:
Dich verehret mein Gemüthe.

§. 8.

Da ſind ſieben Zeilen; ſieben Einſchnitte, und iſt doch nur ein einziger viergliedrigter Satz oder Periodus, der, wegen ſeiner Länge und vielen Diſtinctionen, wie ein reiches Gewand ausſiehet; und doch, ſeiner innerlichen groſſen Schönheit der Gedancken ungekränckt, gar nicht muſi-

calisch ist: weil er keinen gantzen **Zusammen-Satz** oder Paragraphum ausmacht: der gleichwol **deswegen** unumgänglich zu einer Arie erfordert wird, damit die Melodie irgendwo ein wenig ruhen könne, ehe und bevor sie ihr gäntzliches Ende erreicht. Zu einem **Arioso**, oder ausserordentlichen gebundenen Vortrage würden sich solche Worte sehr gut schicken; aber zu einer Arie dienen sie nicht.

§. 9.

Ein Periodus aber, damit wir ihn in seiner Ordnung als einen Wort-Satz beschreiben, ist ein **kurtzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung oder einen gantzen Wort-Verstand in sich begreifft.** Was nun dieses nicht thut, sondern weniger hält, das ist kein Periodus, kein-Satz; und was mehr leistet, ist ein Paragraphus, Ab- oder **Zusammensatz**, der aus verschiedenen Periodis bestehen kan, und von Rechtswegen soll.

§. 10.

Wir haben also oben festgesetzet, daß ein einziger Periodus keinen musicalischen Paragraphum machen kan, weil er die zu einer Arie gehörigen Theile nicht besitzet; obgleich bekannt, daß ausser der Music solche kurtze Sätze besonders unterschieden, und willkührlich von dem übrigen Zusammenhange (als ein unvollkommener Paragraphus) getrennet werden, dazu ein ieder, absonderlich aber ein Lehrender, seine gute Ursache haben mag: Das Gegentheil wird die Regel noch besser erläutern.

§. 11.

Wir wollen einen Antrag aussuchen, der eben so viel Zeilen, und fast eben so viel Einschnitte hat, als der obige, §. 7 befindliche; der aber dabey drey Periodos beträgt. Die singende Person stellen wir uns vor, als fässe sie am Ufer eines Flusses, und liesse sich so heraus:

Klarer Spiegel meines Leidens,
Nimm auch meine Zähren an.
Laß die lispelnde Crystallen
Sanffte, sanffte niederfallen!
Daß zu deinen Silber Wellen
Sich mein Thränen-Thau gesellen,
Und zu Perlen werden kan.

§. 12.

Ob nun gleich diese fliessende Worte, an Vortrefflichkeit der erbaulichen Gedancken, jenen das Wasser nicht reichen; (denn davon handeln wir ietzo nicht) so sind sie doch sonst sehr artig und singbar, haben anbey die melodische Eigenschafft eines vollkommenen Paragraphi oder **Zusammensatzes**: welches zu zeigen und zu lehren unser Vorhaben dieses Orts ist. Wir sind also weit davon entfernet, daß wir hiemit iemands löblicher Arbeit im geringsten zu nahe treten wollten.

§. 13.

Wenn nun viele Arien auf diese Weise, mit untermischtem Recitativ, nach und auf einander folgen, so wird daraus eine Cantate, ein Auftritt ꝛc. welches denn ein musicalisches Capitel oder Haupt-Stück heissen mag. Eine Anzahl aber solcher Capitel zusammen genommen, wie in einem Oratorio, in einer Paßion, oder in einer theatralischen Handlung, machen ein Buch und so weiter.

§. 14.

Die Erkenntniß eines Periodi verbindet mich, ehender keinen **förmlichen** Schluß in der Melodie zu machen, als bis der Satz aus ist. Die Erkenntniß aber eines Paragraphi verbietet mir irgend sonstwo, als am Ende desselben, einen **gäntzlichen** Schluß anzubringen. Beide Schlüsse sind **förmlich**; der erste aber ist nicht **gäntzlich**.

§. 15.

Mit verschiedenen Periodis (den allerletzten ausgenommen) kan ich auch in verschiedenen anverwandten Klängen oder Tonen **förmlich** absetzen und stille halten; der Paragraphus aber will endlich allein nur den **gäntzlichen** Endigungs-Schluß haben: das ist zu sagen, wenn der letzte Periodus auch zum letztenmahl vorkömmt. Sonst, wenn er noch wiederholet werden soll, hat er eben die Freiheit, als seine Vorgänger. Inzwischen hindert mich dieses keines Weges, daß ich nicht auch an andern Orten, als am Ende, in dem Haupt-Ton schliessen mögte: es geschiehet solches offt gleich im Anfange mit guter Art.

§. 16.

Digitized by Google

§. 16.

Zur Andeutung beider Einſchnitte (des Periodi und Paragraphi) in den Worten dienen nicht nur die Puncte, wiewol am meiſten; ſondern auch bisweilen die Frag- und Ausruffungs-Zeichen, welche eben ſowol, als der Punct, einen Satz, ja nicht ſelten einen gantzen Zuſammenſatz unvermuthlich ſchlieſſen können. Doch muß bey ihnen zugleich ein vollkommener Wort-Verſtand mit eintreffen, wie §. 11 zu ſehen, oder es muß auch eine redneriſche Figur darunter ſtecken, wenn mit Fleiß nichts weiter hinzugethan, und die Rede abgebrochen werden ſoll.

§. 17.

Quinctilian will den Periodum oder Satz ſo eingerichtet haben, ut ſenſum concludat, ut ſit aperta & intelligi queat; non immodica, ut memoria contineri queat. Auf Teutſch: daß er den rhetoriſchen Wort-Verſtand vollende; deutlich und vernehmlich; nicht unmäßig lang ſey; auf daß man ihn im Gedächtniß halten könne. **Putean** ſetzt hinzu: ut decore pronunciari queat, d. i. der Satz ſoll ſo eingerichtet ſeyn, daß man ihn mit guter Anſtändigkeit ausſprechen könne.

§. 18.

Iſidor will, (und ich glaube **Putean** hat es auch ſo gemeinet) kein Periodus ſoll länger ſeyn, als daß er in einem Athem ausgeſprochen werden möge; wol aber kürtzer. Seine eigne Worte lauten ſo: Longior eſſe non debet, quam ut uno ſpiritu proferatur. Das laſſe ſich ein melodiſcher Setzer und muſicaliſcher Poet geſaget ſeyn: es werdens ihnen, dafern ſie es in der Arbeit beobachten, ſowol Sänger, als Zuhörer, dancken. Die Sänger werden es thun wegen der Erleichterung ihres Geſchäfftes; die Zuhörer und Leſer aber wegen der Deutlichkeit.

§. 19.

Der Kaiſer **Auguſt** und ſein guter Freund **Horatz** waren eben dieſer Meinung, und hatten wol nicht einmahl muſicaliſche Abſichten dabey. Der erſte *) ermahnete die **Agrippine**, ſie ſollte ſich ja vorſehen, daß ihr Styl nicht zu weitläuffig oder verdrießlich würde. Der andre ſpricht **) ausdrücklich: man müſſe kurtze Vorträge machen, damit die Sprüche hurtig flieſſen, und nicht mit läſtigen Worten die Ohren ermüden. Auguſt und Horatz ſind ein Paar Nahmen, die bey iedem im Artickel der Schreib-Art viel gelten müſſen.

§. 20.

Wir wollen aber, nachdem überhaupt von dem Paragrapho und Periodo fürs erſte genug geſaget worden, zu den kleinen Einſchnitten ſchreiten, und mit dem geringſten, nehmlich mit dem Commate oder Gelencke ***), als bey welchem ein groſſes zu bemercken iſt, den Anfang machen. Das Zeichen deſſelben wird alſo (,) in Schrifften gemacht: wie bekannt ſeyn wird.

§. 21.

Das Comma wird vom **Iſidor** genannt particula ſententiæ, ein Theilgen des Satzes: denn ſententia und periodus ſind hier gleichgültige Wörter. Dagegen heiſſet er das Colon, membrum, ein Glied; den Periodum aber ambitum, einen Umfang, ſive circuitum, einen Bezirck.

*) Opus eſt dare te operam ne moleſte ſcribas. *Sueton. Octav. c. 86. Tacit. Annal. 4.*

**) Eſt brevitate opus, ut currat ſententia, neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures. *Hor. L. 1. Sat. 10.*

***) Κόμμα græc. ſegmen, a κόπτω, cædo, ſcindo, ich haue oder ſchneide: Teutſch, ein Abſchnitt, Spänlein, Splitter, dem auch die Geſtalt des commatis in unſern Schrifften gleichet. Ich nenne es ein **Gelencke**, dieweil in Ermangelung der commatum alle Vorträge ſteiff, ſtarre, unverſtändlich und ungelenckig ſind, und ſehe damit mehr auf die Bedeutung der Sache, als des Worts. Was die beiden berühmten Spanier, **Quinctilian** in inſtit. orat. und **Iſidor** in originibus geſchrieben haben, iſt ziemlich bekannt. Vielleicht aber weiß nicht iedermann, daß die beiden gelehrten Niederländer: **Lipſius** eine Epiſtolam de diſtinctionibus, und **Putean** ein Syntagma von eben denſelben hinterlaſſen haben, welche erſtere dem letztern beigedruckt worden iſt, und ein Paar nützliche Schrifften ſind. Daß dieſer **Putean** (Erycius mit Vornahmen) ein groſſer Kenner und Freund der Muſic geweſen, einfolglich ſeine Einſchnitts-Lehren wol anzuwenden gewuſt habe, bezeuget ſeine Muſathena. Lipſius aber, deſſen Nachfolger im Profeſſorat zu Löwen **Puteanus** war, gab ſich hergegen ſelbſt den ſchlechten Ruhm: et habe ingenium docile & capax; excipio Muſicam: *vid. Lipſ. Epiſtol. Miſcell. Centur. III. Epiſt. 87.*

§. 22.

Lipſius drückt ihre Krafft ſo aus: Comma ſuſtinet, das Comma macht einen kleinen Einhalt; Colon ſuſpendit, das Colon ſchiebet länger auf; Periodus deponit, der Satz bringet zur Ruhe. Kurtz, das Comma iſt ein Stücklein des Satzes, dadurch die Rede einen kleinen Einſchnitt bekömmt; ob gleich noch in den Worten kein rhetoriſcher, ſondern nur ein grammatiſcher und unvollkommener Verſtand iſt: denn es erfordert ſehr offt ein einzelnes Wort ſein eignes Comma.

§. 23.

Selten wird man finden, daß unerfahrne oder übelunterrichtete Componiſten ein Comma in der Rede überhüpffen; obs gleich geſcheutere auch im Schreiben vielmahl mit gutem Bedachte thun. Aber nur gar zu häuffig machen jene einen Abſatz oder Einhalt, eine Pauſe und Ruhe-Stelle, wo kein Comma zu hören noch zu ſehen iſt. Die Exempel hievon ſind ſo zahlreich, daß ich beſorge, man mögte die Anführung eines einzigen für eine Seltenheit halten. Wenn indeſſen groſſe Capellmeiſter in öffentlichem Druck ſo verfahren:

Wol dieſem, den der Sünden Gröſſe (eine Pauſe)
Nicht mehr mit ihren Centnern ſchreckt:
Dem unſer Hort der Fehler Blöſſe
Mit ſeinem Purpur-Mantel deckt ꝛc. (wieder eine Pauſe)

ſo kan man wol nicht umhin, ſich daran zu ſpiegeln, und auf die Vermeidung ſolcher groben Schul-Fehler mit Fleiß bedacht zu ſeyn.

§. 24.

Es kan nicht ſchaden, wenn wir gleich obigem, einfältigen, teutſchen Exempel ein nicht weniger albernes, obgleich Welſches, zum Gefährten geben. Ein guter Freund ſetzet nehmlich eine Aria, die ſich mit dieſen Worten anfängt:

Poſſo con queſto cor

und pauſirt darauf einen gantzen Tact: wenn ſolcher vorbey, werden dieſelben Worte, mit eben derſelben Melodie, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt. Nun iſt hie nicht einmahl ein Comma, vielweniger ein rhetoriſcher; ja ſo gar kein grammatiſcher Verſtand vorhanden, als welcher erſt aus der Folge zu erwarten ſtehet. Auch ein ſeyn-wollender königlicher Capellmeiſter!

§. 25.

Wir wollen doch einen Hochfürſtlichen dazu ſetzen, deſſen Wercke, dahin unſer Auszug gehöret, gedruckt ſind, und aller Welt vor Augen liegen, eben wie beide vorhergehende Seltenheiten:

Qual penſier tormentoſo
D'ogni mia ſpeme il bel ſerens imbruna?
E à turbarmi il Ripoſo (Cadentz und drey viertel Pauſen).
Gravi Timor, fieri Soſpetti aduna. (Bindung, die ſich künfftig löſet).
E più mia Fè (Lange Note, mit einer Pauſe).
Non cura,
Se ben ſereni a me (lange Note, mit einer Pauſe).
Non volgi i Rai &c.

§. 26.

Ich mag anitzo nicht weitläuffiger hierin verfahren, und will es bey dieſem Trio bewenden laſſen; habe aber noch einen guten Vorrath dergleichen ſchlechter Meiſterſtücke von verſchiedenen Capellmeiſtern und Hof-Compoſiteurs bey der Hand: welcher bey einer andern bequemen Gelegenheit dereinſt erſcheinen könnte *). Wir fahren indeſſen weiter fort.

§. 27.

Das beſte iſt, ſich ein Muſter von ſolchen Worten auszuſuchen, wo lauter vollkommene Com-

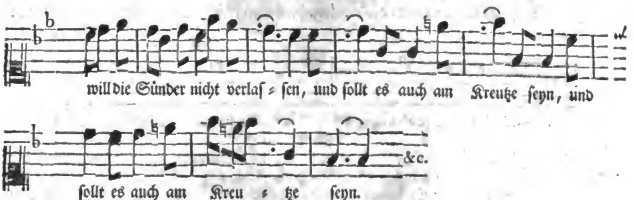
*) Ich bezeuge hiebey einmahl für allemahl vor GOtt und auf mein Gewiſſen, daß ich dieſe und dergleichen Dinge niemahls angeführet, itzo berühret habe, oder ins künfftige ihrer gedencken werde, einen Menſchen in der Welt zu beſchimpffen; ſondern allein in der Abſicht, die melodiſche Wiſſenſchafft, ſoviel an mir iſt, zu verbeſſern und auf das nachdrücklichſte zu befördern: welches unmöglich ohne Beiſpiele geſchehen kan.

Digitized by Google

Commata anzutreffen ſind, die einen rechten grammatiſchen Einhalt erfordern, und dieſelbe, fürs erſte ohne Baß, in eine bloſſe Melodie zu bringen: da denn an den wenigſten Stellen Pauſen nöthig ſeyn werden: indem alles gar füglich durch gewiſſe natürliche Stimm-Fälle auszudrucken ſtehet; und viel beſſer iſt, als wenn man allenthalben, bey iedem Gelencke, kleine Seufftzer hinſetzen wollte.

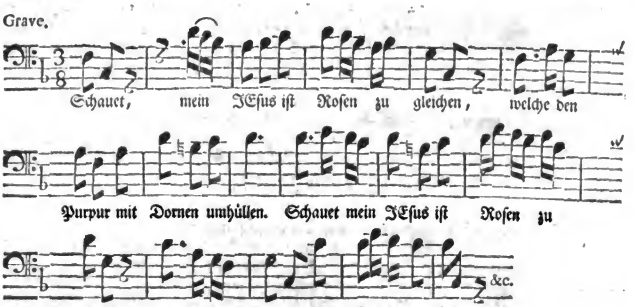
§. 28.

Man wird z. E. in folgendem Exempel fünf vollenkommene Gelencke antreffen, bey deren keinem die geringſte Pauſe vorhanden iſt, und doch Gelegenheit genug zum Athemholen gegeben, auch bey Endigung des Satzes ein förmlicher Schluß in einem verwandten Klange gemacht wird.



§. 29.

Darauf ſoll nun ein anders folgen, mit dreien Einſchnitten, ſo durch Pauſen ausgedrucket ſind: damit einer die Wahl habe. Das Comma, nach dem Worte getroſt, im vorhergehenden Exempel, iſt pendulum, oder unvollkommen; das Comma aber, nach dem Worte ſchauet, im folgenden Satze, kan zwar ſowol pendulum, als perfectum ſeyn; doch das letzte mehr, als das erſte.



§. 30.

Ein gewiſſer gründlicher Theoreticus will die Commata lieber im Baß, oder in der begleitenden Grund-Stimme, als in der Haupt-Melodie ausgedruckt wiſſen, und zwar alle durch Cadentzen. Das ſetzet er feſt.

§. 31.

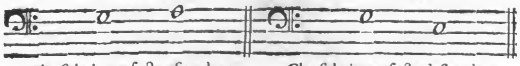
Ob es nun gleich so weit seine Richtigkeit hat, daß man die Commata nicht unfüglich, durch solche Baß-Clauseln, die auf eine unvollkommene Art steigen oder fallen (per clausulas imperfecte ascendentes & descendentes) zur Noth und Veränderung wol andeuten kan: so stehet doch solches um so viel weniger zu rathen, ie schlechter und armseliger eine Melodie bey so vielen Baß-Cadentzen werden dürffte, und ie zerrissener dieselbe herauskommen würde, weil sie sich nach denselben ja allerdings richten und zwingen lassen müste.

§. 32.

Dahingegen sind tausendmahl mehr Ursachen vorhanden, warum sich die Grund-Stimme nach der Ober-Melodie, der Knecht nach dem Herrn, oder die Magd nach ihrer Frauen zu richten habe. Mein Rath ist deswegen schon im 27 §. dahin gegangen, den begleitenden Baß fürs erste gantz und gar wegzulassen, wenn man eine Uibung diesen Falls anstellen will; sintemahl ich wol weiß, wie man insgemein demselben auch immer gern etwas zu thun geben will, und darüber bisweilen das nöthigere verabsäumet. Was hat auch der Baß mit der Melodie zu schaffen? er gehöret zur Harmonie. Man muß diese beiden Dinge nicht so vermischen.

§. 33.

Inzwischen sehen die Commata des wolgedachten Theoretici in einem Manuscript also aus:



Clausula imperfecte ascendens. Clausula imperfecte descendens.

§. 34.

Weil aber hieraus ein schlechter Trost zu holen ist, und denn nicht eben eine iede, durch die Rechtschreibung eingeführte Andeutung der Gelencke im Reden (geschweige im Singen) einen absonderlichen Einhalt erfordert: so kan man leicht gedencken, daß ein Unterschied zu halten, und nicht nur diejenigen Commata, so in der Aussprache schier ungültig, obgleich im Schreiben nöthig sind, sondern auch noch viele andre derselben in der Melodie, so zu reden, überhüpffet werden können und müssen. Daher denn die in der **musicalischen** Critic ehmahls gemachte distinctio inter comma perfectum ac pendulum, d. i. der Unterschied zwischen einem vollkommenen und unvollkommenen Gelencke der Rede, wol zu mercken ist.

§. 35.

Weil wir nun von dem vollkommenen Commate oben schon ein zweifaches Muster, sowol ohne, als mit Pausen beigebracht haben, wird hier nöthig scheinen, von dem unvollkommenen auch eine eigene, kleine Probe zu geben. Man lasse sich aber vorher nur gesagt seyn, daß die zweifelhaffte oder schwebende Commata theils nur einen sehr kurtzen, theils aber, und am meisten, fast gar keinen förmlichen Einhalt leiden.

§. 36.

Das erste, nehmlich der kurtze Einhalt, hat Statt, wenn eine traurige Ausrufung (exclamatio) oder ein solches gebietendes Wort (imperativus) vorhanden, die wircklich einen Aufschub andeuten, oder ein Nachdencken erfordern. Als z. E.

Ach! daß die Hülffe aus Zion über Israel käme.

oder

Halt! Erschlag ihn nicht. Es ist der König u. d. g.

§. 37.

Bey den eingeschalteten Vocativis aber, wie auch bey den Imperativis, d. i. wo irgend ein Ruf oder Befehl vorhanden, die eine Hitze oder hefftige Regung ausdrücken; ingleichen bey den zweimahl auf einander folgenden Zuwörtern oder Adverbiis*), **ach! ach! nein, nein! ja, ja!**

*) Man wird leicht bemercken und bester maassen entschuldigen, daß ich mir die Mühe gebe, die grammatischen Kunstwörter, samt andern, so viel möglich, durch gleichgeltende Teutsche zu erklären: denn ich besorge leider! daß viele unter meinen sonst notenreichen Lesern sind, denen es schwer zu sagen fallen würde, was eigentlich eine exclamatio, ein Imperativus, Vocativus, Adverbium &c. heisse oder bedeute. Es verdrießt mich, daß ich Ursache habe, diese Anmerckung zu machen.

Digitized by Google

ſa! u. ſ. w. wird alles, wegen des dringenden Eifers, noch mehr im Singen, als im Reden überhüpffet. Wir dürffen hievon kein Exempel in Noten geben; ſondern können es mit den bloſſen Worten beſtellen.

Löſche, Cupido, dein ſchmeichelndes Licht! (punctum.)
Phlegeton, ſchencke mir funckelnden Schwefel! (punctum.)
Gebt mir, ihr Sterne, Meduſens Geſicht, (comma perf.)
Daß ich beſtrafe den ſchändlichen Frevel! (punctum.)
Laß mir, o Himmel, die Freude geſchehn, (comma perf.)
Rache zu ſehn! (punctum.)

§. 38.

Hier ſind, auſſer den vier Puncten oder Säken und zween vollkommenen Gelencken, noch ſieben ſchwebende Commata, nehmlich die vier eingeſchaltete Vocativi: **Cupido, ihr Sterne, o Himmel, und Phlegeton,** die **herbeigeruffen** werden, und drey hitzige **Befehls-Wörter**, oder Imperativi: **Löſche, gebt mir, laß mir;** die alle zuſammen, nehmlich die ſieben letzt-erwehnte, gar nicht als Einſchnitte in der Melodie geachtet werden. Und ſo kan man von den übrigen ihres gleichen urtheilen.

§. 39.

Da nun ein Comma in der Rede dasjenige vorſtellet, was am menſchlichen Leibe der Articulus oder das Gelencke iſt: ſo bedeutet das *Colon* hergegen ein membrum, ein **gantzes Glied**, wie der Griechiſche Nahm ſelbſt mit ſich bringet; das Semicolon aber (;) nur ein **halbes**. Wir wollen hier von dem letzten zuerſt handeln, und ſagen, daß es ein ſolcher **Einſchnitt** ſey, **der die Mittel-Stelle zwiſchen einem** *Commate* **und** *Colo* **vertritt**. Dieſelbe Stelle findet ſich bey disjunctivis, oppoſitis, relativis, d. i. bey ſolchen Ausdrückungen, die eine Abſonderung, einen Gegenſtand, oder etwas bedeuten, das ſich auf was anders beziehet: abſonderlich wenn ſolche Umſtände in wenig Worten enthalten ſind.

§. 40.

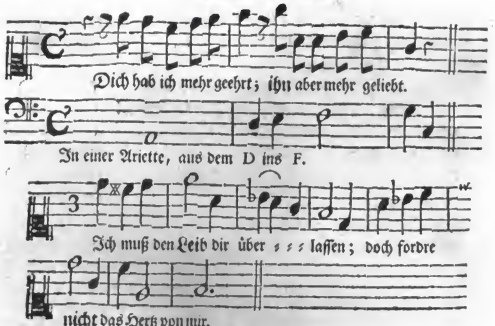
Hiernächſt hat das Semicolon noch ein eigenes Abzeichen, nehmlich dieſes, daß es offt Platz nimmt, ehe noch die grammaticaliſche Wortfügung vollendet iſt; welches hingegen bey dem Colo nicht geſchiehet, indem daſſelbe einen förmlichen Sinn nach der Grammatic erfordert. Wobey iedoch die völlige Meinung des gantzen rhetoriſchen Vortrages oder Zuſammenſatzes noch ausgeſetzet bleibt.

§. 41.

Die disjunctiva haben zwar eine Abſonderung oder Trennung; aber keinen Gegenſatz oder Wiederſpruch zum Grunde, und können dannenhero in der Melodie mit ſolchen Klängen, die etwas von einander entfernet ſind, füglich ausgedrucket werden. z. E. Bey dieſen Worten: **dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt.** Ingleichen: **Ich muß den Leib dir überlaſſen; doch fordre nicht das Hertz von mir.** Da ſind zwar in dem erſten Satze Ehre und Liebe von einander unterſchieden; aber darum keine Gegenſtände. Hertz und Leib werden im andern Satze gleichſam getrennet; ohne iedoch einander zuwieder zu ſeyn.

§. 42.

Alſo muß in ſolchen Fällen die Melodie zwar einen mercklichen Unterſchied machen: es muß ſich das eine Glied der Klang-Rede von dem andern, auf gewiſſe Art, abſondern oder trennen; doch darff man eben nichts gegenſeitiges einführen, es ſey in Klängen oder Intervallen, wenn ſie an oder für ſich ſelbſt betrachtet werden. Das iſt zu ſagen: ich darff eben nichts wiederſtrebendes aus den Intervallen erzwingen, eine groſſe Tertz nehmen, wo eine kleine geweſen iſt u. d. g. noch auch in den bloſſen Klängen etwa ſteigende gegen fallende, und umgekehrt, anbringen; ſondern ich verändere nur die Ton-Art mit guter Manier, und trete in eine andere nächſtgelegene und verwandte. z. E. in einem Recitativ aus dem A ins C.



§. 43.

Dasjenige, wornach sich die Melodie bey dergleichen Umständen am meisten richtet, kommt auf den Nachdruck, auf die Emphasin an, welche im ersten Satz die Vornem-Wörter dich und ihn hauptsächlich; hiernächst aber auch, wiewol nicht so starck, die Werckwörter geehrt und geliebt betrifft. In dem zweiten Satz ist der stärckste Nachdruck auf das Beywort nicht anzutreffen; etwas schwächer aber auf das Nennwort Hertz. Inzwischen ist nicht immer ein förmlicher Schluß, wie hier, dabey nöthig.

§. 44.

Wenn ausdrückliche Gegensätze vorkommen, so verhält sich die Sache gantz anders. Denn der Worte Wiederstand erfordert daselbst auch ein gleiches in den Klängen, und es sind solche streitende Vorträge sowol in Recitativ, als in den Arien ꝛc. bestermaassen in Acht zu nehmen. Doch alles ohne Zwang. z. E. im melismatischen Styl:

Da sagt man zu mit Mund und Hand,
Kein Wort soll seyn gesprochen;
Doch, wenn der Rücken nur gewandt,
Ist schon das Wort gebrochen.

da sind deutliche Gegentheile, Worthalten und Wortbrechen: derowegen mag man auch diese wiedrige Handlungen durch solche Gegenbewegungen in den Intervallen und Klängen ausdrücken, die dem Gehör eine Vorstellung davon geben.

§. 45.

Ich sage, man mag, oder man kan es thun; nicht daß es eben eine unumgängliche Nothwendigkeit sey, ohne welche die Melodie, als Melodie, nicht bestehen würde. Deutlicher ist dennoch deutlicher. Es helffen auch solche Anmerckungen einen auf die Sprünge der Erfindung: denn Gegensätze können auf verschiedene Weise im Gesange ausgedruckt werden, es sey durch gewisse Klänge, die ihren Gang umkehren; durch Intervalle, die einander zuwieder lauffen; durch plötzliche Veränderung der Ton-Art, des Tacts ꝛc. Zur Vermeidung der Weitläuffigkeit wollen wir nur von der ersten Gegenbewegung eine Probe geben:

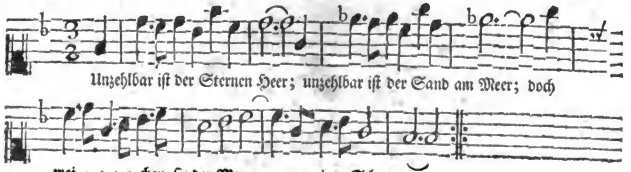
§. 46.

§. 64.

Mit den Relativis (wohin auch alle kurtze auf einander folgende Beſchreibungen gehören) hat es wiederum eine eigene und ſonderliche Bewandtniß: denn da ſoll billig nichts ſtreitiges oder wiederwärtiges, ſondern vielmehr eine gewiſſe Gleichheit und Aehnlichkeit in den Klängen oder Intervallen angebracht werden; doch nicht ſo ſehr in den Klängen, als welche nothwendig ihre Verſchiedenheit und Abwechſelung gewiſſer maaſſen beibehalten müſſen. z. E.

Unzehlbar iſt der Sternen Heer;
Unzehlbar iſt der Sand am Meer;
Doch weichen ſie der Menge meiner Schmertzen.

Da ſind in den beiden erſten Zeilen ein Paar Sätze, ein Paar Vergleichungen, die ſich auf einander beziehen, und durch gleichförmige Modulos ausgedrückt werden müſſen; dahingegen die dritte Zeile einen Gegen-Satz enthält, und alſo auch eine gewiſſe Gegen-Bewegung in den Klängen und Ton-Arten erfordert, wie folget:

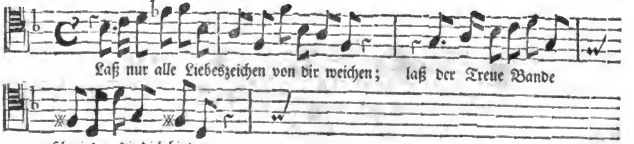


§. 47.

Wenn ſichs bey dem Einſchnitt des Semicoli ſo trifft, daß die Sätze, welche ſich auf einander beziehen (Relativa), auch eine gewiſſe Aehnlichkeit des Reimes und ſeines Gebändes haben, oder daß dergleichen in einem oder andern Satze abſonderlich vorfällt, z. E.

Laß nur alle Liebes-Zeichen
von dir weichen;
Laß der Treue Bande ſchwinden,
die dich binden.

alsdenn gibt es leichte und artige Verſetzungen in Anſehung der Relativorum; und gute Wiederholungen in Betracht der Reime.



ſchwinden, die dich binden ꝛc.

§. 48.

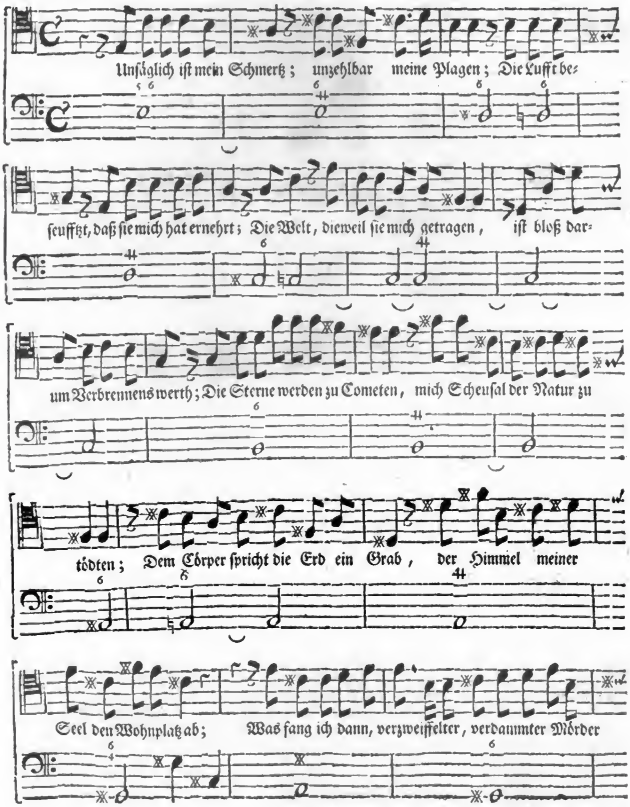
Von den ſogenannten kleinen Beſchreibungen wird man in Arien wenig antreffen, weil ſie lange Vorträge machen; doch ſtellen ſie ſich offt im Recitativ ein, und thun gute Wirckung, wenn man ſie klüglich behandelt. Wir wollen eine in vielen kleinen oder halben Gliedern (Semicolis) beſtehende Vorſtellung eines Verzweiffelnden hieher ſetzen:

Unſäglich iſt mein Schmertz; unzehlbar (ſind) meine Plagen;
Die Lufft beſeufftzt, daß ſie mich hat genehrt;
Die Welt, dieweil ſie mich getragen,
Iſt bloß darum Verbrennens werth;
Die Sterne werden zu Cometen,
Mich Scheuſal der Natur zu tödten;

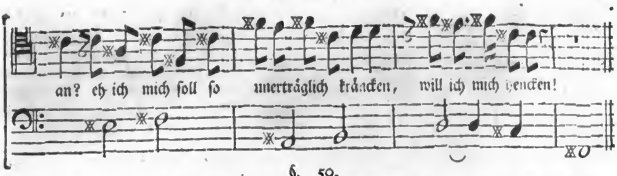
Dem Cörper schlägt die Erd ein Grab,
Der Himmel meiner Seel den Wohnplatz ab:
Was fang ich dann,
Verzweiffelter, verdammter Mörder an?
Eh ich mich soll so unerträglich kräncken,
Will ich mich hencken!

§. 49.

Diese auserlesene, und nach ihrer Art, sehr schöne Beschreibungen lieſſen sich etwan in Noten sovor stellen:



an?



§. 50.

Der Raum leidet es nicht, die Aehnlichkeit, ſo ein iedes dieſer obigen vier bis fünf halben Glieder mit dem andern hat, zu unterſuchen. Wer den Zuſammenhang oder gantzen Paragraphum recht anſiehet, wird ſchon finden, daß ein gewiſſer Fall der Stimme allemahl das **Semicolon** bemercket; daß der Baß nicht ſäumet, das ſeine auch zu den **Einſchnitten**, abſonderlich zur Unterſcheidung eines neuen Satzes beizutragen, und zwar auf keine wiederſetzliche, ſondern gleichförmige Weiſe; daß bey den fünff **Gelencken** oder Commaten gantz anders verfahren wird, und ſich die Grund-Stimme nicht einmahl zu einer vollkommenen Clauſel nahet; daß hergegen, wo das gantze Colon oder **Glied** kömmt, ſich ein **förmlicher** Schluß mit Pauſen zur fernern Uiberlegung einſtellet; daß die Folge darauf aus einem andern Ton gehet; daß die **Frage** ſich abſticht; und daß endlich mit dem Ausrufungs-Punct ein Endigungs-Schluß erſcheinet.

§. 51.

Bisweilen findet ſich auch eine Antitheſis, ein Gegenſatz zwiſchen dem erſten und andern Theil einer Arie: da denn das daſelbſt am Ende des erſten Theils ſtehende Semicolon, weil es hernach bey der Wiederholung von vorn nothwendig in einen Punct verwandelt werden muß und den Endigungs-Schluß macht, allerdings eine gäntzliche Cadentz in die Final-Note erfordert. Wir geben davon in folgenden Worten ein Beiſpiel:

Soll ich ein andre lieben?
Die Ehrſucht ſaget ja;
Doch trag ich faſt ein Grauen,
zu ſchauen,
Wie die es wird betrüben,
Die mich mit Gunſt anſah.
(von vorn).

§. 52.

Auſſer dieſem eintzigen Fall, welchen ich doch lieber, mittelſt einer zweifachen Ausarbeitung des **da Capo**, vermeiden wollte, muß das Semicolon niemahls eine förmliche, vielweniger eine gäntzliche Cadentz haben. Auch darff man ſich nicht immer an die Poeten kehren, die offtermahls von ihren Einſchnitten gar wenig Grund anzuzeigen wiſſen: weil es eine ſeltene und etwas heiſſe Sache darum iſt. Einige laſſen ſie lieber weg, und brauchen nur Commata und Puncte.

§. 53.

Das meiſte muß bey einem Setzer auf einen geſunden Verſtand, und auf einen deutlichen Begriff der Rechtſchreibung ankommen; wenn auch der Verſmacher lauter Commata und Puncte gebrauchte, um ſich nicht zu verrathen, daß er nicht wiſſe, an welchem Orte ein Colon oder Semicolon *) ſtehen müſſe. Jenem ſoll durch dieſe kleine Anleitung vermuthlich geholffen werden; falls er ſich nur helffen laſſen will: um die andern bekümmere ich mich itzo nicht. Sie ſind mir auch viel zu klug.

§. 54.

Nun kommen wir an das *Colon* ſelbſt (:), welches ſchon mehr zu bedeuten hat, als die vorigen Einſchnitte, indem es **einen gröſſern Theil der Rede begreifft, und einen vollkommenen grammaticaliſchen Verſtand hat**; obgleich ein ieder wol mercket, daß noch ein mehres folgen ſoll, zur Erfüllung des rhetoriſchen Antrages. Und eben aus dieſer letztangegebenen Urſache kan das Colon zwar keine gäntzliche Endigungs-Cadentz, aber wol einen Aufſchub, eine verlangende Ruhe, clauſulam deſiderantem, in der Melodie leiden.

§. 55.

Es hat dieſes Glied ſeine Stellen bey Anführung einer Urſache, einer Wirckung, einer Er-

*) Dieſes halbe Glied wird auch von einigen Colon minus genannt: und war den Alten, wie vielen andre Dinge unbekannt.

Digitized by Google

zehlung, eines Beispiels, einer Folgerung, eines Gleichnisses, einer Uiberschrifft, der Worte eines andern, und dergleichen. Die Ursachen fangen sich gemeiniglich an mit den Zuwörtern, weil, denn ꝛc.; die Wirckungen mit dem Wörtlein durch; die Folgerung mit dem daraus, dahero ꝛc.; das Gleichniß, und zwar bey dessen Anwendung, mit dem also, auf solche Weise ꝛc.; Die Erzehlungen, Exempel, Uiberschrifften, eines andern oder sonst merckwürdige Worte binden sich an keine Form, und sind auch viel leichter, als jene, an ihrem Inhalt zu erkennen.

§. 56.

Wenn man von allen diesen Anzeigen poetische und melodische Beispiele anbringen wollte, würde ein eigenes Haupt-Stück dazu erfordert werden. Wer nur ein gutes, wolgeschriebenes Buch aufschlägt, absonderlich von unsern besten Teutschen (obgleich wenigen) Poeten, der wird Exempel genug antreffen, wenn er sie vorher aus dieser Anleitung, mittelst eines Blicks auf die Setzkunst, hat kennen lernen. Denn sonst dürffte mancher die zum Aufschlagen angerathene Bücher, wie die Kuh das neue Thor, ansehen.

§. 57.

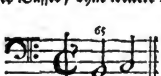
Nur das nothwendigste, so dieserhalben bey einer Melodie zu beobachten vorkömmt, kan alhier unberühret nicht bleiben. Und da ist zu wissen: daß man bey den Ursachen zwar inne halten; doch nicht wol cadentziren kan, nehmlich vorher, ehe die Ursache angeführet wird. Wenn aber eine Erzehlung folgen soll, muß die Melodie gleichsam im Zweifel gelassen werden: welches gemeiniglich durch die Qvint des Haupt-Tons mit 7ö geschiehet: oder auch auf andre Weise. Und alsdenn hat Lipsius recht, wenn er sagt: Colon suspendit, das Colon will einen Aufschub machen.

§. 58.

Bey Exempeln gewinnet es eben dasselbe Ansehen; nicht aber bey einer Folgerung, als welche dergleichen verlangende Clausel gar nicht braucht. Die Gleichnisse können zwar eine vorhergehende Cadentz leiden; die Uiberschrifften hergegen keinesweges, und müssen dieselbe durch eine Monotonie, d. i. wo einerley Klang offt hinter einander gebraucht wird, fast nach Art des gebundenen Kirchenstyls ausgedruckt werden. Endlich, wenn die Worte eines andern, oder sonst nachdenckliche Sprüche, Anzugs-Weise vorkommen, da muß nicht nur die Melodie etwas unterbrochen, sonde n auch die Ton-Art verändert werden.

§. 59.

Weil nun der mannigfältige Gebrauch eines jeden Einschnittes für sich selbst sattsam hieraus erhellet, so mag ein Vernünfftiger leicht urtheilen, ob die Sache damit ausgemachet sey (zumahl da das Colon allein sechs bis sieben Weisen hält), wenn ein sonst berühmter und gelehrter königlicher Capellmeister sein Colon und Semicolon unter eine eintzige Regel zu bringen gedencket, und beide durch den blossen Gang des Basses, ohne weitere Untersuchung, auf folgende Art abgefertiget wissen will:



§. 60.

Ich gestehe gerne, man käme auf solche Art am kürtzesten davon: sowol im Lehren als im Lernen. Dergleichen Irrthümer aber haben drey starcke Qvellen, die einer tüchtigen Verstopfung benöthiget scheinen, damit sie von dem Lehr-Stuhl nicht weiter unter die Sitz-Bäncke einreissen, und alles überschwemmen. Die vornehmste dieser Qvellen ist der pedantische Hochmuth, der ihm nicht einsagen lassen, sondern immer Recht haben will: die andern heissen Mangel an Nachdencken, und Mangel an Melodie und ihrer Wissenschafft.

§. 61.

Die Fragen in der Klang-Rede, so mit dem bekannten Zeichen (?) im Text angedeutet werden, folgen nun in ordentlicher Betrachtung, und sind entweder eigentlich oder verblümt. Viele Setzer stehen steiff in den Gedancken, es müsse das Fragzeichen nothwendig allemahl im Singen, durch eine oder andre Erhöhung der Stimme, ausgedruckt werden; aber man darff solchen Ausbruch keines Weges für unfehlbar halten.

§. 62.

Zwar ist in gemeiner Rede und Aussprache die Erhebung der Stimme jederzeit bey einer Fra-

Frage mehr oder weniger vermacht; allein in der Melodie gibt es viele Umſtände, die hierunter eine Ausnahm nicht nur zulaſſen, ſondern offt erheiſchen. Uiberdis trifft man viele figürliche Fragen in Verſen an, dabey gar kein Zweifel vorwaltet, obs ſo, oder anders ſey. Der Zweifel aber iſt das wahre Kennzeichen einer **eigentlichen** Frage. Derohalben muß ein melodiſcher Setzer die eine von der andern billig wol unterſcheiden, und darnach ſeine Noten einrichten. Wenn z. E. gefraget wird:

Kan ich Arzeney gewehren,
Da ich ſelber ſoll vergehn?

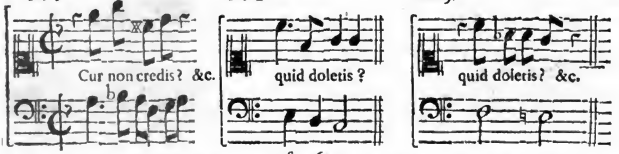
So iſt der Verſtand dieſer: **daß niemand einem andern beizuſpringen vermögend ſey, der ſelber Hülffe bedarff.** Und das iſt im Grunde ein Vortrag, der auſſer allem Zweifel wahr iſt. Darum denn darff man ſich, bey ſo geſtalten Fragen, ſo genau nicht an die gewöhnliche Form binden; ob es gleich einem geſcheuten Componiſten deswegen unverboten bleibt, mit ſolchen und dergleichen Worten eine geſchickte melodiſche Auflöſung, durch nachdrückliche Verſetzung, Fragweiſe anzuſtellen.

§. 63.

Wie aber eine rechteigentliche und ordentliche Frage, dabey noch einiger Zweifel vorzufallen ſcheinet, **ohne Erhebung der Stimme**, in Noten anzuſtellen ſey, daß dennoch die Unſchlüßigkeit deutlich vernommen werde, davon iſt ſchon oben, §. §. 49 & 50 eine beiläuffige Probe gegeben worden, welcher alhie noch beizufügen ſtehet: **daß die unvollkommenen Conſonanzen am geſchickteſten dazu ſind**, wenn die Frage z. E. in eine Sext ſchließt; man gerathe nun fleigend oder fallend darauf: das macht es nicht allemahl aus, abſonderlich im Recitativ.

§. 64.

In einer Arie ſetzt **Gaſparini** die Frage: **Warum glaubſt du nicht?** wie No. 1 hierunten angezeiget wird, nehmlich fallend, und in der Sext aufhörend. An einem andern Orte braucht er die tägliche Formel, No. 2, und höret in der Qvint auf. Es iſt auch gut, und wir wollen ſolches keines Weges tadeln; aber es kan doch auch ſo angehen, wie No. 3 ſtehet, durch die Sext, und iſt nicht ſo gemein, als jenes.



§. 65.

Sollte nun wol iemand meinen, daß, gleichwie in den Fragen ein zweifacher Unterſchied iſt, alſo in den Ausrufungen ein dreifacher wäre? welches ſich doch, bey der Unterſuchung, gantz richtig befindet, und den Componiſten allerdings verpflichtet, ſothane Ausbrüche auch auf eben ſo vielerley Weiſe zu bearbeiten, obgleich nur einerley Zeichen (!) dazu gebraucht wird. Die erſte Art begreifft eine **Verwunderung**, einen freudigen **Zuruf**, oder einen aufmunternden **Befehl**. z. E.

1. Monarch!
   Großmächtigſter! Du biſt der unbeſiegte Held!
2. Vivat! Vivat! ewig lebe,
   Ewig blüh Hammonia!
3. Knalle, donnerndes Geſchütz!
   Krache, mit beflammtem Blitz!

Und hiebey ſpielt die Freude allemahl Meiſter; ſie iſt die herrſchende Leidenſchafft: Daher denn lauter lebhaffte und hurtige Klangführungen dabey gebraucht werden müſſen; abſonderlich aber groſſe und weite Intervalle.

§. 66.

Die zweite Art der Ausbrüche oder Exclamationen hält alles **Wünſchen** und hertzliches **Sehnen** in ſich; alle **Bitten, Anrufungen, Klagen; auch Schreckniß, Grauen, Entſetzen**

ſetzen ꝛc. Die letztern erfordern eine melodiſche Hefftigkeit, ſo am beſten durch geſchwinde oder doch hurtige Klänge auszudrücken ſtehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenſchafften haben die Betrübniß allemahl zur Mutter. z. E.

Himmel! haſt du für mich Armen
noch Erbarmen,
Ach! ſo ſteh mir itzo bey.

Da müſſen, nach Befinden der Umſtände, bald groſſe, doch nicht gemeine, bald kleine und auſſerordentliche Intervalle angebracht werden. Die Zärtlichkeit herrſchet darin vorzüglich.

§. 67.

Die dritte Art der Ausruffungen gehet auf ein rechtes Geſchrey, ſo aus äuſſerſter Beſtürtzung, Erſtaunung, aus ſchrecklichen, gräulichen Vorfällen entſpringet, die den höchſten Gipffel der Verzweiffelung offt erſteigen. Wenn nehmlich ein Cain ſo rufend vorgeſtellet wird:

Eröffne dich, Rache, der ſchmauchenden Höle!
Reiß mich zu deiner Glut hinein!
Ich liefre dir meine verzweifelte Seele! ꝛc.

§. 68.

Zwar würde ich, für meine Wenigkeit, willig meine Stimme dazu geben, wenn dergleichen gar zu greßliche, fürchterliche Vorſtellungen gar aus der lieben Muſic ausgemuſtert werden ſolten; wenn ſie aber doch aufſtoſſen, muß man gleichwol mit ihnen recht umzugehen wiſſen. Das meiſte kömmt auf die verſchiedene Gemüths-Bewegungen und deren Kundſchafft an. Hier iſt nun lauter deſperates Weſen, und darff man alſo auch lauter verworrene Intervalle, die eine unbändige Eigenſchafft wieder einander haben, als groſſe und kleine Tertzen zuſammen ꝛc. auf die Bahn bringen, und zu dem ruchloſen, läſterlichen Geſchrey, ein wütendes Getümmel, Gegeige und Gepfeiffe zur Begleitung wehlen, dazu die Pyrrhichiſchen Klang-Füſſe ſich wol ſchicken.

§. 69.

Gleichſam par parentheſe ein Paar Worte von der Parentheſi ſelber zu machen, dürffte ſich hier vieleicht, zum Beſchluß dieſes Haupt-Stückes, nicht übel ſchicken. Dieſer Einſchnitt iſt ein **Zwiſchen-Satz**, da gewiſſe Worte, die von den übrigen gleichſam durch einen ſolchen **Einſchluß** ( ) abgeſondert ſind, den Lauff des Zuſammenhanges im Vortrage ein wenig unterbrechen. Das Ding iſt eben nicht ſehr muſicaliſch, und mögte meinentwegen gerne aus der melodiſchen Wiſſenſchafft Urlaub haben. Weil es aber doch bisweilen in Arien, mehr und öffters aber im Recitativ mit beſſerm Fuge, vorkömmt, ſo darff derjenige, der mit ſolchen eingeſchloſſenen Worten richtig verfahren will, nur erwegen, ob ſein vorhabender Zwiſchen-Satz viel oder wenig von dem Hauptzweck der Rede abweichet: maaſſen die Melodie nach ſolchen Umſtänden auch wenig oder viel unterbrochen werden muß.

§. 70.

Zum Beiſpiel einer ſolchen **Einſchaltung**, die ſich ziemlich weit von dem rechten Wege des Vortrages zu entfernen ſcheinet, mag folgendes dienen; wiewol es nicht zur Muſic gemacht iſt, eben ſo wenig, als das zweite Exempel.

Wie leicht iſts dem, der ſo mit Raupen handelt,
Daß er auch unſern Staub (da ohne dem (dies) bekannt,
Daß nichts zu nichtes wird) zu ſeinem Ruhm verwandelt.

Sollte ſolches geſungen werden, ſo müſte wol der Geſang ſo weit herumter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans in die Mitte des Alts, wenigſtens eine Qvart oder Qvint, als wenns eine andre Stimme wäre.

§. 71.

Ein zweites Muſter merckwürdiger **Schalt-Worte**, das nicht ſo weit geholet iſt, ſteckt hierin:

Um deine Gnade nun, o GOtt, recht zu ermeſſen,
Und der vergangnen Noth ſo bald nicht zu vergeſſen:
So leite mir (daß ich der Kranckheit Jammer-Stand,
Und der Geſundheit Schatz recht bilde) ſelbſt die Hand!

§. 72.

In einer Ode:

Dieſer ungeheuren Gründe
(Die doch in ſich ſelber leer)

Grund-

Grund- und Grentzen-loſe Schlünde
Schlagen, wie ein wallend Meer ꝛc.

Und in einem Arioſo:

Er will (o Wunder-Huld!) für alle ſeine Gaben,
Für die ſo herrlichen unzehlichen Geſchencke,
Nichts, als daß man nur Sein gedencke,
Nichts, als ein frölichs Hertze, haben.

In einer Arie auf Chriſti Geiſſelung:

Dem Himmel gleicht ſein buntgeſtrienter Rücken,
Den Regenbogen ohne Zahl,
Als lauter Gnaden-Zeichen ſchmücken:
Die (da die Sündflut unſrer Schuld verſeiget)
Der holden Liebe Sonnenſtraht
In ſeines Blutes Wolcken zeiget.

§. 73.

Wenn nun die Zwiſchen-Sätze noch ſolchen ziemlichen Zuſammenhang mit dem übrigen Vortrage haben, oder kurtze Ausrufungen enthalten, ſo darff man auch die Melodie zu keiner ſonderbaren Trennung nöthigen; ſondern nach der natürlichen Ausrede verfahren. Pauſen und Ruheſtellen ſchicken ſich gar nicht dabey: Denn ſie hindern den Fortgang und ſchaden dem Gebäude der Reime ſowol, als den Klängen in ihrem Lauf, weit mehr, als ſie dem Verſtande nutzen können.

§. 74.

Ich glaube, wer frey und aufrichtiglich der Wahrheit Raum zugeben Luſt hat, wenns auch der allergröſſeſte Dichter unſrer Zeiten wäre, wird geſtehen müſſen, daß es mehrentheils mit dieſen Einſchlüſſen und Zwiſchen-Sätzen ein gezwungenes Weſen ſey, welches ſehr offt, nur des Reimes halber, herhalten muß. Niemand aber, der die geringſte Einſicht in melodiſche Wiſſenſchafften hat, wird in Abrede ſeyn, daß alle Schalt-Worte im Geſange wenig oder nichts nutzen, und daher ſehr ſparſam damit umzugehen ſey.

§. 75.

Damit wir aber doch ein Davidiſches Muſter geben, auf welche Weiſe eine Parentheſis am beſten in der Muſic angebracht werden könne, ſo ſetze man im 124 Pſalm die Worte: **Wo der HErr nicht bey uns wäre**, mit dem gantzen Chor; laſſe darauf eine Stimme allein ſingen: (**So ſage Iſrael!**) und hernach wiederum das Tutti einfallen: **Wo der HErr** ꝛc. alsdenn wird dieſe und dergleichen **Einſchaltung** eine ſchöne Wirckung haben.

§. 76.

Wie nun der Punct (.) alles beſchlieſſet, ſo ſoll deſſen Betrachtung auch den Anmerckungen dieſes Haupt-Stückes anitzo ein Ziel ſetzen. Und ob er gleich unter den Einſchnitten der Klang-Rede der gröſſeſte iſt, fällt doch in der Melodie das wenigſte dabey zu beobachten vor: denn man hat weiter nichts zu thun, als an dem Ort, wo der Punct befindlich iſt, eine förmliche Cadentz, eine rechte vollkommene Clauſel, und letztlich einen gäntzlichen **Endigungs-Schluß im Haupt-Ton** anzubringen.

Zehntes Haupt-Stück.

Von den zur Melodie bequemen Reim-Gebäuden.

*** *** ***

§. 1.

Im ſechſten Haupt-Stücke dieſes Theils haben wir von der Mutter, nehmlich von der **Rhythmic** geredet; in dieſem zehnten ſoll nun auch der Tochter, d. i. der **Metric** mit wenigen gedacht werden: denn ſo verhalten ſie ſich gleichſam gegen einander. Was jene in der Dichtkunſt zu ſagen hat, rühret alles aus der Tonkunſt her; was dieſe aber dem Geſange für Geſetze gibt, das gehöret eigentlich in der Dichtkunſt zu Hauſe. Wir werden nur ſo viel davon anführen, als zu unſerm melodiſchen Zweck dienet.

Digitized by Google

§. 2.

Ein Metrum oder Reim-Gebände iſt die **ordentliche Verknüpffung verſchiedener, auch wol einerley Sylben-Füſſe, mittelſt welcher ſie in gewiſſe Schrancken eingeſchloſſen und abgemeſſen werden.** Daraus folget, daß die Melodien ſich in einigen Stücken nach den Reim-Gebänden richten, und auch dergleichen Gräntzen ſetzen müſſen. Doch nimmer einerley.

§. 3.

Daher es denn einem Componiſten allerdings oblieget, die Natur und Eigenſchafft der Metric, ſamt allen dahin gehörigen Dingen, fleißig zu unterſuchen. Sonſt wird ſeine Arbeit offt hincken, oder über die Schnur hauen.

§. 4.

Die Dichter haben ein Sprichwort: Metra parant animos, d. i. **durch Verſe werden die Gemüther ermuntert.** Solches ſagen ſie mit gutem Recht: denn es dringt doch nichts ſo ſehr ins Hertz, als ein woleingerichtetes Reim-Gebände, zumahl wenn es durch eine angenehme Melodie begeiſtert wird.

§. 5.

Wir mercken dieſe Wahrheit am meiſten, wenn gebundene und ungebundene Vorträge Wechſelsweiſe geſungen werden: da denn jene allemahl weit mehr, als dieſe gefallen müſſen. Die Urſache ſteckt darin, daß eine ungebundene Rede immer eine wunderliche Vermiſchung der Sylben-Füſſe führet, und ſich keine abgemeſſene, gleichförmige Schrancken ſetzet, durch welche dem Gehör eine Sache leicht begreifflich, bekannt und gewiß vorkömmt.

§. 6.

Hergegen bringt die Ordnung der Füſſe in der Dicht-Kunſt und die wolbeſtellte Abwechſelung der Gebände, wenn ſchon kein Reim da wäre, den Ohren gleich im Anfange ſo | was gewiſſes und deutliches, in der Folge aber ſo was bekanntes bey, daß ſich das Gemüth eine heimliche Freude aus der Abmeſſung macht, und den Vortrag deſto leichter annimmt.

§. 7.

Man ſiehet bald, daß dieſe gantze metriſche Lehre eigentlich in die Poeterey gehöret. Es kan aber wahrlich kein Ton-Künſtler was rechtes ſetzen, der nicht gewiſſer maſſen das ſeine auch in der Dicht-Kunſt gethan hat, wie bereits oben mit mehren dargethan worden iſt.

§. 8.

In alten Zeiten waren dieſe beide Künſte, Muſic und Poeſie, ſamt allen, was die Klänge und Worte betrifft, gleichſam unzertrennlich: und ſie ſolten es von Rechtswegen auch noch ſeyn. Es zeige mir aber einer in dieſen unſern Jahren nur eine muſicaliſche Einleitung oder Anweiſung, darin etwas anzutreffen wäre, das ſich hierauf beziehen könte.

§. 9.

Zwar iſt es an dem, daß anitzo alle Wiſſenſchafften und Künſte (wenn man das Alterthum dagegen hält) eine gantz andre Geſtalt gewonnen, und ſo zu reden ihre männliche Jahre erlanget haben, wodurch eine iede derſelben ſo weit gedehnet und aus einander geleget iſt, daß ſie nothwendig einen eigenen Menſchen haben will, der ſie allein und vorzüglich treibe: wie bereits oben bey einer andern Gelegenheit erinnert worden iſt.

§. 10.

Dennoch iſt damit nicht geſagt, daß man andre verſchwiſterte Wiſſenſchafften oder Disciplinen ſo gar dabey an die Seite ſetzen, und ihrer weder mit Wercken noch mit Worten pflegen ſoll. Es kan keine Kunſt ohne der andern Beihülffe beſtehen: ſie bieten einander die Hand. Aber das Augenmerck muß nur auf einen eintzigen Haupt- oder Mittel-Punct gerichtet ſeyn.

§. 11.

Niemand wird von einem Componiſten oder Capellmeiſter eben fordern, daß er ein Poet erſter oder zweiter Gröſſe ſey. Denn in beiden Stücken, nehmlich in der Ton- und Dicht-Kunſt gleiche ausnehmende Verdienſte zu beſitzen, mögte man ſchier für ein Wunderwerck halten.

§. 12.

Inzwiſchen muß doch ein Melopoet von allen und ieden Vers-Arten guten Unterricht haben; wenn es auch ſonſt zu nichts diente, als den häuffigen unmuſicaliſchen Reimſchmieden beſſere Wege zu zeigen. Wie kan aber einer dem andern auf ſolche Wege helffen, die er ſelbſt nie gegangen iſt, oder gar nicht kennet?

§. 13.

Digitized by Google

§. 13.

Noch mehr, ein Melopoet muß sich zur Noth selber einen guten Vers setzen können, oder doch wenigstens so davon zu urtheilen wissen, daß er sich was gutes erwehlen könne. Wer nun nicht einmahl die Metric, geschweige ein mehres von der Dicht-Kunst verstehet, der vermag weder eines noch das andre zu thun.

§. 14.

Nun sollten wir hier billig alle metrische Gattungen durchgehen, deren Ursprung anzeigen, und ihre Anwendung in der Ton-Kunst oder Melodie vor Augen legen. Allein es würde uns nur gar zu viel Zeit kosten, und auch keinen geringen Raum einnehmen. Inzwischen hat man die Prosodien vor sich, und kan überhaupt auf die darin berechnete neun Geschlechter der Reim-Gebände seine Absicht richten.

§. 15.

Griechische Metra wird man wol so bald keine Gelegenheit haben hiesiger Orten an den Mann zu bringen. Wiewol noch neulich die Herren Frantzosen so verwehnt geworden sind, daß sie sich hierin, auch so gar in griechischer Sprache, auf dem Schauplatz hervorgethan haben.

§. 16.

Mr. Niel, ein Componist in Franckreich, hat ein Ballet des Romans *) unlängst verfertiget und aufgeführet. Darin heisset der zweite Aufzug La chevalerie, und weiset p. 120--134 in der Partitur, die sauber gestochen ist, eine Ode, eine griechische an die Liebe gerichtete Ode auf.

§. 17.

Der Anfang dieser Ode lautet also: *Ted emera tis ouden mælpestai, men abra, gelason &c.* welches folgender maassen übersetzet ist: Que cachun dans un si beau jour ne longe qu' à chanter & à rire &c. d. i. An solchem schönen Tage sey niemand auf was anders bedacht, als auf singen und lachen!

§. 18.

Ich führe es desto williger an, weil es recht was neues und eine solche Sache ist, die man in einem Galanterie-Wercke schwerlich suchen sollte. Zudem ist es nicht iedermanns Ding, sieben Thaler für acht weitläuffige Bogen zu geben. Will man doch kaum so viel Marck an eben dergleichen wenden, da die Noten auf das engeste zusammen gesetzet sind.

§. 19.

Zu den lateinischen Reim- oder Vers-Gebänden dürffte noch wol mancher genöthiget werden. Man kan ja, ohne Erkenntniß der lateinischen Reime nicht einmahl von den Kirchen-Stücken der Frantzosen, Welschen und andrer Völcker ein vernünfftiges Urtheil fällen; geschweige etwas rechtes auf solche Worte selber setzen. Dennoch klingen sie sehr gut. z. E.

Exultate, jubilate,
Cœlestes Chori!
Honores date,
Animæ gratæ,
Deo Redemptori.

§. 20.

Inzwischen müssen wir doch wol unsre meisten und vornehmsten Gedancken auf die Teutschen Gebände richten, deren einige vier, als das Jambische, Trochäische, Dactylische und Anapästische Geschlecht; andre aber weniger zehlen, und den Unterschied in der Vorsylbe suchen. Sie scheinen dessen auch guten Grund zu haben: wodurch denn die Jambi und Trochäi nur ein Geschlecht; die Dactyli und Anapästi das andre ausmachen, nehmlich mit Zuthun oder Weglassung der sogenannten Vorsylbe.

§. 21.

Von den jambischen und trochäischen Reim-Gebänden hat man siebzehn Gattungen, nehmlich von zwo bis sechszehn Sylben in einer ieden Zeile, die mehrentheils alle eine besondere Obacht in der melodischen Setz-Kunst erfordern; doch mit dieser Ausnahm, daß sich weder die zwosylbigen, noch die gar zu langen Metra, insonderheit sofern sie die achte Sylbe weit überschreiten, in

*) Unten bey Anführung der Melodien-Gattungen wollen wir eine kleine Beschreibung dieses Ballets mittheilen.

der Melodie zum beſten gebrauchen laſſen. Alſo iſt disfalls auch die Mittelſtraſſe die ſicherſte und bequemſte.

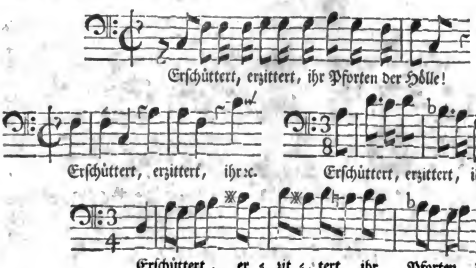
§. 22.

Wir wollen ein Paar Proben davon geben. Das jambiſche Geſchlecht von dreien Sylben trifft man gemeiniglich mit andern Geſchlechtern vermiſchet an: weil es ſonſt allein, auf die Länge, gar zu tändelnd oder etwas kindiſch lauten, auch im Setzen ſowol, als im Reimen, groſſen Zwang erfordern dürffte. z. E.

Erſchüttert,
Erzittert,
Ihr Pforten der Hölle!

§. 23.

Ein ſolcher Satz wäre nun wenigſtens auf viererley Art in die Muſic zu bringen. Wol zu verſtehen in Betracht des Reimgebändes allein: denn ſonſt kan es auf mehrerley Art geſchehen. Es iſt um einen Verſuch zu thun, wie es zweimahl in gerader, und zweimahl in ungerader Zeitmaaſſe damit gehalten werden könne:



§. 24.

Wir wollen uns eben hier an die Eigenſchafft der Wörter nicht ſonderlich kehren: zumahl da auch das Erſchüttern und Erzittern, wenn es ſtarck ausgedruckt werden ſoll, ſich beſſer in die begleitenden Inſtrumente, als für die Sing-Stimme ſchicken dürffte. Man betrachtet dieſesmahl nur allein die verſchiedene Art und Weiſe, womit die Metra in der bloſſen Melodie behandelt werden können, und welche Fügung der Klang-Füſſe ſich zu dieſem oder jenem Reim-Gebände am beſten ſchickt.

§. 25.

Dergleichen Veränderungen bereichern die melodiſche Setz-Kunſt ungemein, weil ſie ſchier allenthalben Platz finden, und aus demjenigen Vortheil entſpringen, mittelſt weſſen die muſicaliſche Rhythmi ihrer Länge und Kürtze verſchiedenes zuſetzen und abbrechen können, nachdem es der Setzer für gut befindet. Wer nun dieſen Vortheil begreifft, ſo wie er hier deutlich und teutſch angezeiget worden iſt, kan ſeiner Sache mercklich dadurch zu Hülffe kommen.

§. 26.

Die welſche Sprache läßt die kurtzen Vers-Zeilen eher zu, als die teutſche; und ſie ſind auch ſehr häuffig in den italieniſchen zur Muſic beſtimmten Gedichten anzutreffen. Es könnte aber nicht ſchaden, wenn dergleichen von unſern Lands-Leuten mehr gebraucht, und die langen Metra lieber dafür geſparet würden.

§. 27.

Apoſtolo Zeno, der kaiſerliche Poet und Geſchichtſchreiber, iſt ein Meiſter und Muſter ſolcher kurtzgefaßten Reim-Gebände. z. E.

E' debolezza,
E' Freneſia,

Fin-

Finger Fermezza
Per Albogia &c.

§. 28.

Die jambischen Verszeilen von vier Sylben stossen im Teutschen noch ziemlich häuffig auf, und schicken sich insonderheit wol zu frischen muntern Dingen, als:

Auf! tapffrer Muth!
Auf, auf! zur Wut.

§. 29.

Und so kan man sie alle nach der Reihe untersuchen, bis auf die siebensylbigen, welche mit puren trochäischen Füssen etwas ernsthafft und nachdenckend, mit jambischen aber viel lebhaffter einhergehen. z. E.

Zarte Blätter, meine Lust,
Ruh und Sonne
Strahlt auf eure frische Brust.

* * *

Weg, unbekannte Schmertzen!
Ihr bleibt aus meinem Hertzen
Auf ewiglich verbannt.

§. 30.

Das dactylische Geschlecht, ob es sich gleich auf verschiedene Art fassen läßt, scheinet doch alsdenn zur Music am beqvemsten zu seyn, wenn es nur vier bis sechs Sylben in ieder Reim-Zeile aufweiset: denn die kürtzesten Gebände sowol dieser, als der andern Vers-Geschlechter, sind immer die besten zur melodischen Setz-Kunst. Die Ursach ist unter andern, weil sie den Spondäum alsdenn öffters, nehmlich am Ende der Zeilen, bey weiblichen Reimen zulassen und einschieben, und also der Melodie mehr Veränderungen an die Hand geben: welche sich noch vergrössern, wenn die Trochäi, etwa Zeile um Zeile, oder sonst nach Gelegenheit, mit den Jambis in männlichen Reimschlüssen abwechseln.

§. 31.

Die alten Meister-Sänger, welche gerade hinter einander ohne Zierrath wegsungen, wollten doch in einer Vers-Zeile nicht mehr, als aufs höchste dreizehn Sylben wissen: weil mans, wie ihr Ausdruck lautete, am Athem nicht wol haben kan, mehr Sylben auf einmahl auszusingen; sonderlich wenn eine zierliche Blum im Reim soll vernommen werden *). Kein welscher Poet wird über 11 Sylben in eine zum Singen bestimmte Zeile bringen.

§. 32.

Die gemeinesten dactylischen Metra sind auch von 11 bis 12 Sylben; die kürtzesten von 5 bis 6. Ein Beispiel, darin sie beide, samt der oberwehnten Abwechselung vorkommen, mögte folgendes seyn:

Jauchzet nun freudig, ihr kriegrischen Schaaren!
Die Augen, die selber dem Himmel gefallen,
Erscheinen euch allen:
Drum lasset das Jauchzen auch Himmelan fahren.
(Ein kürtzeres):
Lebt alle vergnüget!
Die himmlische Macht
Hat dieses gefüget,
Wies keiner gedacht:
Ihr habet gesieget,
Drum lebet vergnüget!

§. 33.

Wie nun diese Metric, wenn man sich Zeit und Weile dazu nimmt, einem Componisten, der

*) vid. Wagenseil de Noriberg. notabil. p. 525.

etwa an Erfindungen ein wenig Mangel leidet, unglaublich auf die Beine helffen könne, wäre hier weiter auszuführen. Allein der Raum muß, wegen des dritten Theils des Wercks, nothwendig gesparet werden.

§. 34.

Doch wird aus dem wenigen, was gesaget worden nicht, nur die Wahrheit vom Nutzen solcher metrischen Wissenschafft zur Gnüge erhellen; sondern auch Anlaß zum fernern Nachdencken und zur völligen Ausübung von denen genommen werden können, die etwa nach unserm Vorschlage und Versuch ihren Unterricht anstellen wollen. Noch eines aber mag hiebey unerinnert nicht bleiben, nehmlich folgendes.

§. 35.

Wir können mit den Noten-Puncten, mit den Bögen, die das eine Klang-Zeichen an das andre binden, folglich mit den auf das genaueste eingetheilten, vielfältigen Geltungen, allen metrischen Lücken leichtlich abhelffen; wobey die Componisten der mittlern Zeiten so viele Schwierigkeit fanden, wenn die Metra am Ende der einen, und bey dem Anfange der andern Zeile nicht immer mit einerley Füssen forttrabeten: denn, daselbst machten sie allerhand beschwerliche Rückungen und flickten vieles an unnöthigen Pausen in ihre Gesänge hinein.

Elftes Haupt-Stück.

Von dem Laut der Wörter.

*** *** ***

§. 1.

Gleichwie die Lehre von den Leidenschafften oder Gemüths-Neigungen *) die **vornehmste** in der melodischen Wissenschafft; die von den Einschnitten der Klang-Rede †) aber die **nothwendigste** ist: So darff man hergegen das vorhabende Stück, welches die Eigenschafft und den Laut der Wörter, die zu einer Melodie gebraucht werden sollen, wenn man sie an und für sich selbst, doch in Ansehung der Sang-Weise erweget, kühnlich für den **geringsten** Punct halten. Daher wollen wir auch nur wenig Worte davon machen.

§. 2.

Da mögte mancher fragen: wenn dem so ist, warum wird denn ein eigenes Haupt-Stück aus dieser **geringen** Sache gemacht, und dieselbe förmlich vorgetragen? Antwort: Eben darum, weil darin der gemeine und grosse Irrthum der meisten Componisten steckt, die sich an solcher Eigenschafft der Wörter, und an dem blossen Laut derselben gerne vergaffen; sich dabey zur Ungebühr aufhalten; gezwungene, unzeitige Nachahmungen darüber anstellen, und Dinge einführen, davon der Verstand nichts weiß, keinen Theil daran hat, ja, die demselben offt schnur gerade zuwieder lauffen. Was wir also hier lernen, ist, daß wir das ungereimte ablernen.

§. 3.

Wer nun solches wol einsiehet, dergleichen Klippen vermeiden kan, und den wenigsten Staat von besagten Eigenschafften und kahlen Wörter Laut zu machen weiß, der hat dieses kleine Haupt-Stück schon recht und auf eine allgemeine Weise begriffen. Damit wir aber das Ding noch ein wenig deutlicher und sonderbarer vor Augen legen, sollen einige ungerathene Beispiele zur Erörterung sowol, als zur Warnung dienen.

§. 4.

Es setzte einer z. E. die Worte: **Zwölff Jünger folgten JEsu nach** ꝛc. und meinte am besten zu thun, wenn er, nicht nur mit den Instrumenten, sondern auch mit der Sing-Stimme ein langes, langes Gefolge anstellete, so, daß zwölff Parteien, auf canonische Art, hinter einander herschlenterten. Nun fraget sichs, ob hierin eine besondere Klugheit stecken würde? Ich

sollte

*) S. Das dritte Haupt-Stück des ersten Theils.
†) S. Das neunte Haupt-Stück dieses zweiten Theils.

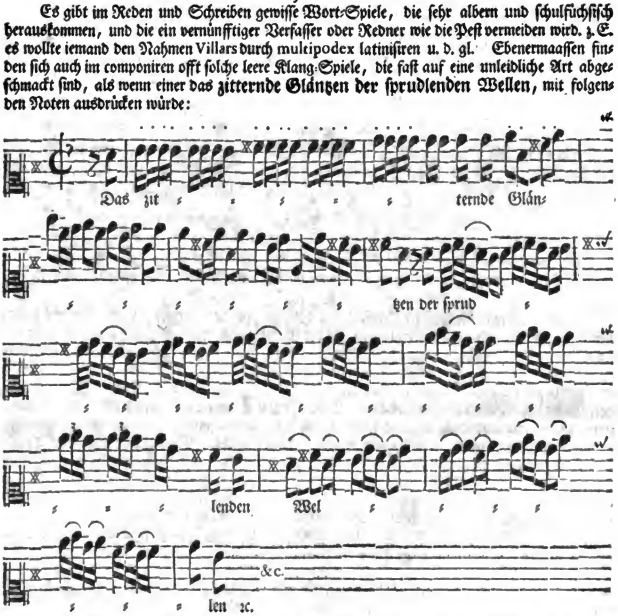
ſollte ſchier nein dazu ſagen, und vielmehr was gezwungenes und armſeliges, ungeachtet aller Kunſt, dabey antreffen: denn der Wort-Verſtand und ſein Zweck beziehen ſich hier gar nicht auf das Nachfolgen; ſondern auf deſſen Wiederſpiel, nehmlich, auf das Verlaſſen, da alle Jünger den Heiland zuletzt gar allein und im Stiche lieſſen, daß nur der einzige Joſeph ſich ſeines Leichnams endlich annehmen muſte.

§. 5.

Zwar iſt nicht zu misbilligen, wenn gleich bey einer ſolchen oder andern Gelegenheit, etwa ein kleines Klang-Spiel (lusus sonorum) als von ungefehr im Accompagnement vorkömmt; aber es muß ſehr bedeckt und heimlich zugehen; man darff kein Haupt-Werck daraus machen; vielweniger den Zuhörern ſolche Kindereien, als etwas rechtes, anpreiſen und aufdringen.

§. 6.

Es gibt im Reden und Schreiben gewiſſe Wort-Spiele, die ſehr albern und ſchulfüchſiſch herauskommen, und die ein vernünfftiger Verfaſſer oder Redner wie die Peſt vermeiden wird. z. E. es wollte iemand den Nahmen Villars durch muleipodex latiniſiren u. d. gl. Ebenermaaſſen finden ſich auch im componiren offt ſolche leere Klang-Spiele, die faſt auf eine unleidliche Art abgeſchmackt ſind, als wenn einer das **zitternde Glänzen der ſprudlenden Wellen**, mit folgenden Noten ausdrücken würde:



ſo würde es manchem verdorbenen Geſchmack, als etwas vortreffliches vorkommen; da es doch nicht nur was über- und unmäßiges iſt, ſondern auch, wegen des hi, hi, hi, und hu, hu, hu, im **Zittern** und **Sprudlen**, ſehr wiederlich klinget, und, mit einem Wort, recht gezwungen herauskömmt: indem ſich dergleichen Neben-Dinge beſſer für Inſtrumente, als für Singer-Stimmen ſchicken, anerwogen das **zittern**, **glänzen**, **ſprudeln** hier nur epitheta oder Beywörter, nicht aber ſolche Ausdrücke ſind, darauf der Verſtand des Vortrages beruhet. Daher ſie denn auch ſolcher Achtung nie würdig geſchätzet werden ſollten.

§. 7.

Hergegen ſind wol andre Wort-Spiele, die gewiß artig und viel werth ſind. Auguſtinus und Bernhardus waren ſehr glücklich darin, und von dem erſten fällt mir eben eines bey, das ſo

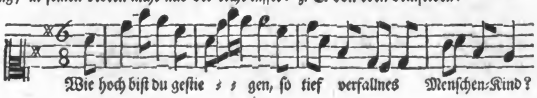
lautet: si modo credis, quae vides, quid est tua fides? Cicero hat ſich bisweilen, und zwar in gantz ernſthafften Dingen, nicht nur mit einem bloſſen Wortſpiel, ſondern wol gar mit lateiniſchen Reimen, als ob ſie von ungefehr kämen, in ungebundener Rede beluſtiget. Ich erinnere mich, daß er an einem Orte ſagt: ad quam legem non nacti sed facti, non instituti sed imbuti sumus.

§. 8.

Alſo iſt es auch löblich und geſcheut, wenn iemand eine Arie, die von der Flüchtigkeit handelt, mit ſolcher Begleitung verſiehet, daraus dieſe Eigenſchafft mehr, als aus der Melodie ſelbſt, abzunehmen iſt. z. E. von Telemann:

§. 9.

Eben ſo wenig iſt es zu tadeln, wenn vom Steigen und Fallen vornehmlich die Rede iſt, daß der melodiſche Setzer ſolche Haupt-Umſtände, mit Beſcheidenheit und ohne ſonderbaren Zwang, in ſeinen Noten nicht aus der Acht läſſet: z. E. von eben demſelben:



§. 10.

Aber wenn man die Wörter: tief, hoch, Himmel, Erde, Scherz, Leid, Freude, fallen, ſteigen, Thränen und tauſend dergleichen, in der Melodie ohne Nachdencken nimmer paſſiren laſſen will, dafern ſie nicht ihre beſondere Figuren und Melismos aufweiſen; ungeachtet die Vernunfft ſolches gar nicht gut heiſſet: ſo macht man ein Affen-Spiel aus der Muſic. Ich ſehe nicht, was für Urſache vorhanden ſeyn mögte, die Hoheit in dieſen Worten: Trachte nicht nach hohen Dingen, vorzüglich auszudrücken. Den Himmel verlieren, und die Erde gewinnen, iſt ein Antrag, der gar nicht räumlich, oder eigentlich, ſondern figurlich verſtanden wird, auch daher keiner beſondern Erhebung oder Erniedrigung braucht. Das Auge von den Thränen retten, zeiget mehr tröſtliches, als weinendes an; dienet alſo zu keiner Wehklage. Die Worte: Ich ſchweige der Freuden, und mir iſt kein Lachen zu Muth, würden übel klingen, wenn man auf Freuden und Lachen *) Läuffe oder hüpffende Noten zu Marckte bringen wollte. Die Bitte: Laß mich in Sünde nicht fallen, darff eben nicht durch den Fall der Stimme angedeutet werden, und was dergleichen Anmerckungen mehr ſeyn könnten, die nicht **auf die Wörter, ſondern auf ihren Verſtand zielen.**

§. 11.

Ich darff wol ſagen, es ſey ſchier kein muſicaliſches Werck, ja, faſt keine Arie anzutreffen, darin ſich nicht dergleichen ſchwache und ſchlechtbeurtheilte Künſte hervorthun; abſonderlich wenn der Poet tapffer dazu hilfft, und, an Statt geſunder Gedancken, mit einem bloſſen Wort-Schalle handelt.

§. 12.

Wie nun mit den Eigenſchafften beſondrer Wörter offt ſo wiedrig verfahren wird, daß der Sänger ſchier zu lachen ſcheinet, wo er lieber weinen ſollte, und umgekehrt; alſo hat auch der bloſſe Klang, Laut oder Schall in gewiſſen Sylben ſeine eigne Laſt, und wird nicht leicht ein doppelt-lautender Buchſtab mit gantzer Haut davon kommen, daß er nicht elendiglich zerhackt, und in viele ha ha ha, he he he, ei ei ei ꝛc. zerriſſen werde.

§. 13.

*) **Ich ſprach zum Lachen, du biſt toll; und zur Freude, was macheſt du?** Dieſe Worte in Noten zu bringen, könnte zur Probe eines angehenden Componiſten dienen: er müſte aber von unſerm vorhabenden Capitel nichts wiſſen.

Digitized by Google

§. 13.

Was iſt es nöthig, auf dem **al in alles** vier bunte Täcte zu verordnen? Warum muß die erſte Sylbe in **Erde** 24 Noten haben, ehe die zwote gehöret wird? Der **Tod**, ob er gleich ein fürchterliches Ding iſt, verdienet doch wol ſchwerlich ein Kräuſeln von 5 Täcten, und hernach noch eines von 6 bis 7. Wie kömmt die erſte Sylbe in dem Worte Schlangenkopff zu ſo vielen krummen Wendungen, daran doch der Schwantz dieſes Thiers mehr Theil hat? **Eilen** iſt ein ungluͤckliches Wort, es muß ſich immer martern laſſen. Wer ſonſt Eil hat, pflegt nicht lange zu zaudern. **Gehaſt** durffte weder grüſſen noch dancken; unſre eilfertige Componiſten aber, da man dencken ſollte, ſie wären längſt an Ort und Stelle, weil offt ſchon ein artiges Bisgen dazwiſchen gegeiget worden, ſiehe, ſo ſind ſie noch da, kommen wieder, und fangen von neuen zu ei ſ ſ ſ ſ len an, womit ſie ſich doch nur ie länger ie mehr aufhalten. Hier wird das Niederſächſiſche Sprichwort wahr: **Je mehr Haſt, ie minder Spood.** Neulich habe ich auf dem Wörtlein **ſtets** eine Blume von 40 Blättern, ich meine Noten, angetroffen: was ſoll das? **Väterlich** hatte dabey einen Lauff von 6 bis 7 Tact. ä ä ä ä ä.

§. 14.

Ja, wenns noch allezeit ſo gut wäre, daß ein **a**, **e**, oder **o**, zum Vorwande ſolcher Zierrathen dienete; aber da wird des **i** und **u** eben ſo wenig geſchonet. **Kugel** und **Baſilisken** müſſen Paſſagien haben. Und ach! welch ein weites Feld hätte man hier, zum beurtheilen und mit Recht zu beſtrafen, vor ſich? Es läßt ſich aus dieſem wenigen ſchon abnehmen. Wer ein mehrers zu wiſſen verlanget, kan die **muſicaliſche Critic**, und zwar deren zweiten Band zu Rathe ziehen, abſonderlich wenn er im Regiſter die Titel aufſchlägt, die von Neuma, Melisma, Paſſaggio, Worten, Texten, Wort-Aeffung, Zerreiſſung u. ſ. f. handeln.

§. 15.

Was iſt viel davon zu ſagen? Es wird zuletzt gar heiſſen: die Muſic ſey nichts als ein leerer Schall, eine klingende Schelle: Vox, prætereaque nihil; dafern wir nicht einmahl die Vernunfft wieder hervorſuchen, und den Kern ſtatt der Schalen erkieſen.

§. 16.

Noch eines. Iſt es nicht eine groſſe Schwachheit, wenn ich aus den Worten der Hohenprieſter Luc. 23, 5: **Damit daß er gelehret hat hin und her im gantzen Jüdiſchen Lande**, eine ſolche Tändeley mache, und im Chor mit dem **hin und her, her und hin**, ein Geſpiele treibe, daß nicht nur die Zuhörer lachen; ſondern auch ich weiß nicht auf welche unanſtändige Gedancken gerathen müſſen? Das kömmt alles aus einem falſchen Begriff von der Wörter Eigenſchafft her. Davor warne ich hiemit treulich und wolmeinend.

§. 17.

Mein Leſer kan indeß verſichert ſeyn, ſo gewiß dieſes Haupt-Stück das allerkleineſte in gegenwärtigem Buche iſt, ſo gewiß könnte es das allergröſſeſte werden; wenn ich mich nicht mit Fleiß enthielte, alles herzuſetzen, was hierüber täglich, und aufs neue, zur Welt gebracht wird, und im höchſten Grad, mit Vernunfft, tadelns würdig iſt. Allein, es mag dieſesmahl hiebey ſein Bewenden haben; wir können doch die Zeit und den noch übrigen Raum viel beſſer anlegen.

Zwölfftes Haupt-Stück.

Vom Unterſchiede zwiſchen den Sing- und Spiel-Melodien.

*** *** ***

§. 1.

Alles Muſiciren geſchichet entweder Singend, oder Spielend, und zwar das letztere auf gewiſſen dazu geſchickten Werckzeugen, welche, Vorzugs-Weiſe, **Inſtrumente** heiſſen. Wie denn auch die Menſchen-Stimme ihre eigene **natürliche Werckzeuge hat**; welche aber von den künſtlichen unterſchieden ſind: dieſe ſind **gemacht**, jene **angebohren**. Hier-

aus folget, daß hauptſächlich zwo verſchiedene Claſſen der Melodien ſeyn müſſen, die man Vocal und Inſtrumental nennet. Denn mit Sachen, die durch Kunſt gemacht ſind, muß man anders umgehen, als mit natürlichen und angebornen.

§. 2.

Nun finden ſich zwar Leute genug, die da meinen, eine Melodie ſey eine Melodie, ſie werde geſungen oder geſpielet. Es iſt auch in ſo weit wahr, wenn man bereits verfertigte Melodien auf das gröbſte anſiehet, und dabey erweget, daß die zum Singen beſtimmte viel leichter geſpielet, als die den Inſtrumenten gewidmete geſungen werden können; aber die Frage iſt hier von ſolchen Melodien, die noch erſt gemacht werden, und von dem Unterſchiede, welchen wir dabey gebrauchen ſollen.

§. 3.

Andre ſprechen wol gar: es ſey ſonſt kein Unterſchied nöthig, als den die Inſtrumente ſelbſt, wegen ihrer Einrichtung, an die Hand geben; und damit iſt der Sache treflich geholffen. Die dritten mercken endlich wol, daß dieſe Ausflucht nichts hilfft, und daß freilich der Unterſchied in andern Dingen mehr ſtecken müſſe; wiſſen ihn aber nicht zu finden. Dieſen nun muß man Licht geben, welches hiemit geſchehen ſoll.

§. 4.

Der erſte Unterſchied, deren es ſiebzehn gibt, zwiſchen einer Vocal- und Inſtrumental-Melodie, beſtehet demnach darin, **daß jene, ſo zu reden, die Mutter, dieſe aber ihre Tochter iſt.** Eine ſolche Vergleichung weiſet nicht nur den Grad des Unterſchiedes, ſondern auch die Art der Verwandtſchafft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter ſeyn muß als ihre natürliche Tochter; ſo iſt auch die Vocal-Melodie ſonder Zweifel eher in dieſer Unter-Welt geweſen, als die Inſtrumental-Muſic. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug, ſondern beſielet auch der Tochter, ſich nach ihren mütterlichen Vorſchrifften beſtmöglichſt zu richten, alles fein ſingbar und flieſſend zu machen, damit man hören möge, weſſen Kind ſie ſey.

§. 5.

Aus dieſer Anmerckung können wir leicht abnehmen, welche unter den Inſtrumental-Melodien ächte Töchter, und welche hergegen gleichſam auſſer der Ehe gezeuget ſind, nachdem ſie nehmlich der Mutter nacharten, oder aber aus der Art ſchlagen. Andern Theils da die mütterliche Eigenſchafft viel ſittſames und eingezogenes erfordert, ſo wie bey der kindlichen hergegen mehr muntres und jugendliches ſtatt findet, kan auch hieraus geſchloſſen werden, wie unanſtändig es ſey, wenn ſich die Mutter etwa mit dem Putz der Tochter behängen; dieſe aber die Verhüllung einer Matrone wehlen will. Ein iedes an ſeinem Ort hat die beſte Art.

§. 6.

Aus ſothanem Grund-Satze flieſſet von ſelbſten der **zweite Unterſchied zwiſchen den Sing- und Spiel-Melodien, nehmlich daß jene vorgehet, und dieſe nachfolget.** So natürlich auch dieſe Regel ausſiehet, ja, ſo billig ſie iſt; ſo ordentlich wird ihr doch faſt allemahl entgegen gehandelt. Denn wer macht wol den Anfang in der Setz-Kunſt, wenn er andre unterrichten ſoll, mit einer Vocal-Melodie? Greifft nicht ein ieder erſt zu allerhand Spiel-Sachen, zu Sonaten, Ouvertüren ꝛc. ehe und bevor er einen eintzigen Choral recht zu ſingen und aufzuſchreiben, geſchweige künſtlich auszuarbeiten weiß.

§. 7.

Ich bin ſelber ſo angeführet worden; ungeachtet man mich faſt zu gleicher Zeit im Spielen und im Singen unterrichtet hatte. Aber im Componiren wurde eine andre und verkehrte Ordnung gehalten. Nun iſt ja alles geſpielte eine bloſſe Nachahmung des Singens, wie es denn auch ſchon erinnert worden, daß es heiſſe: tibiis, fidibus, canere, weil die Menſchen vermuthlich den Gebrauch ihrer Kehle ehender gehabt, als ſie Inſtrumente darnach machen können. Kan denn aber auch iemand gute Copien verfertigen, der nie ein rechtes Original vor ſich geſetzet hat?

§. 8.

Nächſt obiger natürlichen Urſache gibt es noch vier andre, warum man in der melodiſchen Setz-Kunſt vom Singen anfangen ſoll, welche Bewegungs-Gründe, ob ſie wol eine lange Unterſuchung litten, hier nur kürtzlich berühret werden dürffen. Der erſte Grund iſt, daß es viel ſchwerer auf Inſtrumenten etwas zu ſetzen, das rechte Art habe, und guten Beifall finde, d. i. die Gemüther der Zuhörer zu dieſer oder jener Leidenſchafft bewege: weil dabey keine Worte, ſondern nur eine bloſſe Tonſprache vorhanden. Denn, daß ein Geräuſche und auch eine Harmonie gehöret werde, daraus kein Menſch ſchlieſſen könne, ob es Fiſch oder Fleiſch ſey, das macht die Sache nicht aus.

§. 9.

Digitized by Google

§. 9.

Die zweite Urſache iſt, daß man durch die groſſe Freiheit bey Inſtrumenten zu lauter unförmlicher Melodie gewehnet wird, und von der wahren Sing-Art endlich ſo weit abgeräth, daß es hernach faſt unmöglich fällt, den vorigen und erſten Geſchmack aus dem neuen Topf herauszubringen. Dieſes werden wir täglich an ſolchen Componiſten gewahr, die entweder von der Geige, oder von einem andern beſondern Inſtrument ihr Handwerck machen, daß nehmlich alle ihre Sing-Sachen nach ſolchen riechen, und mehr oder weniger melodiöſes haben, nachdem das beliebte oder erwehlte Inſtrument mehr oder weniger zur Sing-Art bequem iſt.

§. 10.

Die dritte Urſache finden wir darin, daß man bey dem gewöhnlichen Inſtrumenten-Styl die ſo nöthigen Eintheilungen keinesweges erlernet; ſondern ſeine Einfälle zu Geſetz-Gebern annimmt: Darüber denn hernach, wenn Worte in die Muſic gebracht werden ſollen, der Verſtand ſehr zu kurtz kömmt. Daß aber die Inſtrumental- eben ſowol als die Vocal-Melodie ihre Einſchnitte richtig, ja faſt richtiger, denn dieſe, haben müſſe, wird weiter unten erhellen.

§. 11.

Viertens hat man, bey ſolchen Inſtrumental-Sachen, als da ſind Symphonien, Concerten, Ouvertüren ꝛc. ſeine Abſicht faſt allemahl mehr auf die Harmonie, und auf das geſchickte Gewebe der Partеien, als auf eine flieſſende aneinanderhängende Modulation gerichtet; da doch dieſe allenthalben der eigentliche Zweck ſeyn ſollte. Das ſind denn die vier Urſachen, warum von der Sing-Muſic im Lehren und Lernen der Anfang gemacht werden muß: ſo fern ſolches die Compoſition betrifft.

§. 12.

Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weiſe mehr Feuer heget, und auch zuweilen blicken läßt, als eine ernſthaffte Mutter; ſo ſiehet man jenem auch mehr Freiheit nach, als dieſer. Und daraus flieſſet der dritte Unterſchied unſrer Melodien, **daß nehmlich die Inſtrumental-Melodie durchgehends mehr Feuer und Freiheit habe, als die Vocal.** Man ſiehet die Wahrheit dieſes Satzes nirgend klärer ein, als wenn wir irgend eine Sing-Arie, die ihre beſondere Begleitung hat, auf einem Oboe, oder andern bequemen Inſtrument moduliren, von den übrigen aber erneldte Begleitung dazu ſpielen laſſen. Abſonderlich will der Violinen-Styl nicht viel ſchläfriges, es ſey denn zur Abwechſelung, leiden, ſondern faſt immer eine gewiſſe lebhaffte Bewegung haben; dahingegen der Sänger, überhaupt zu reden, ſich lieber mäßig darin verhält.

§. 13.

Dieſer allgemeine Grund-Satz bringet deren verſchiedene beſondre hervor. Unter andern zeiget ſich denn ferner der vierte Unterſchied auch darin, daß die **Sing-Melodie keine ſolche Sprünge, als die ſpielende zuläßt.** Man halte z. E. Vivaldi ſeine Concerten, inſonderheit ſein ſogenanntes Eſtro armonico mit den Cantaten des Buononcini zuſammen, ſo wird in dieſem Stücke nicht der geringſte Zweifel mehr übrig bleiben.

§. 14.

In Ermanglung beſagter Verfaſſer können viele andre Wercke den Ausſchlag geben; nur ſind die benannten Componiſten, der eine im Springen, der andre in ſittſamen melodiſchen Gängen ausnehmend ſtarck. Sie haben auch in beiden Eigenſchafften, jeder vor ſich, eine groſſe Vollkommenheit: Denn Buononcini ſetzet viele lebhaffte, ſprudlende Begleitungen mit Inſtrumenten zu ſeinen beſcheidenen Sing-Melodien, und weiſet alſo offt mit einer eintzigen kleinen Arie dieſen Unterſchied der Sätze gleich im erſten Anblick handgreiflich. Vivaldi, ob er gleich kein Sänger iſt, hat doch aus ſeinen Sing-Sachen die Geigen-Sprünge ſo weit zu verbannen gewuſt, daß ſeine Arietten manchem geübten Vocal-Componiſten ein rechter Stachel in den Augen geworden ſind.

§. 15.

Wenn wir hierauf das Singen und Spielen an ihm ſelbſt betrachten, ſo treffen wir gleich dieſen fünfften Unterſchied an: **daß bey der Vocal-Melodie die Beſchaffenheit des Athems beobachtet werden muß;** welches bey den Inſtrumental-Sachen lange ſo viel nicht zu ſagen hat. So gering auch dieſer Punct manchem ſcheinen mögte, ſo unbedachtſam wird doch von ſolchen Componiſten dawieder angeſtoſſen, die zur Inſtrumental-Arbeit gewohnt ſind, und was ſingendes ſetzen ſollen; da ſie dem Sänger das Leben ſauer machen, und ihm nicht füglich Lufft zu geben wiſſen.

§. 16.

Die meiſten derjenigen Organiſten, ſo ſelber keine Sänger geweſen, liegen in dieſem Spital kranck, und wiſſen offt nicht einmahl, was die Urſache des Ubels ſey: ſie dencken, was auf ihrer Orgel mit zehn Fingern und zween Füſſen angehet, das laſſe ſich auch in dem einzigen engen Röhrlein der Kehle wol thun; und bemercken alſo dieſen Unterſchied ihrer Melodien gar ſchlecht.

§. 17.

Es iſt unſers Vorhabens hier nicht, ſolchen Setzern zu zeigen, wie oder wenn ſie dem Sänger die Arbeit erleichtern ſollen: denn auf ſolche Weiſe würde ein ieder Abſchnitt dieſes Capitels ein gantzes Haupt-Stück betragen müſſen. Wir wollen nur kürtzlich darthun, daß auch diesfalls in den Melodien ein groſſer Unterſchied ſtecke.

§. 18.

Ein ieder wird ja dazu ſagen, wenn ich zum **ſechſten** Abzeichen folgendes ſetze: **daß einige Wind-Inſtrumente ebenfalls ihre eigene Erſparung des Athems erfordern**, und daß die Spiel-Melodien auch hierin mercklich von den ſingenden abgehen. Alle Leſer werden es begreiffen, die nur die Sprache verſtehen; aber iedermann wird es hiebevor vielleicht nicht bemercket haben.

§. 19.

Wer nur immer von ſolchen Inſtrumenten was weiß, die angeblaſen werden müſſen, und erweget, daß z. E. kein Trompeter vermögend iſt, mit einem Oboe oder Baſſono auszudauren; daß dannenhero die Melodie des erſten kurtz gefaſt, hin und wieder etwas unterbrochen, einfolglich in den dahin gehörigen vielen Stücken, von allen andern ſowol, als von der Vocal-Melodie unterſchieden ſeyn müſſe, der wird bey weiterer Unterſuchung deſto weniger Mühe finden.

§. 20.

Was wir oben überhaupt bey dem Feuer und bey der Freiheit in Inſtrumental-Melodien zum Grunde geſetzet, und daraus eine beſondre Regel gezogen haben, gibt uns deren noch mehr an die Hand, die den vorhabenden Unterſchied darlegen, inſonderheit: **daß die Vocal-Melodie kein ſolches reiſſendes, punctirtes Weſen zulaſſe, als die Inſtrumente.** Und das wäre der **ſiebende** Unterſchied.

§. 21.

Wenn die Frantzoſen, die ich, eben wegen ihrer angebornen Lebhafftigkeit, für groſſe Meiſter in Inſtrumental-Sachen halte, ſich der Puncte bey den Noten begeben ſolten, würden ſie wie Köche ohne Saltz beſtehen. Gewiß iſt es dennoch, daß dergleichen geſchärffte und ſpitzige Klang-Füſſe, ſo ſchön und munter ſie auch bey den Inſtrumenten fallen, im Halſe eines Sängers ſelten eine artige Wirckung thun, und gewiſſer maaſſen für Fremdlinge in der Sing-Muſic zu achten ſind, auch als ſolche, nur dann und wann, mit groſſer Mäßigkeit erſcheinen dürffen.

§. 22.

Betrachtet man hiernächſt den Bezirck oder Sprengel der Menſchen-Stimme, die ſich ſelten weit über eine Octav in gleicher Stärcke erſtreckt, ſo folget der **achte** Unterſchied richtig: **daß die Gräntzen bey Inſtrumenten nicht ſo enge ſind, als bey Sängern.** Dieſes verhält ſich faſt wie 2 gegen 1, ja in etlichen Werckzeugen gar wie 3 gegen 1, wenn man die Menſchen-Stimmen mit ihnen vergleichet.

§. 23.

Es können und mögen alſo auf ſolchem weiten Raum gantz andre Sprünge, Läuffe und Wendungen vorgenommen werden, als in den engen Schrancken der Lufft-Röhre: folglich gehören gantz andre Melodien dazu. Der ambitus macht dieſen Unterſchied ſehr beträchtlich, und wer ihn nicht in Acht nimmt, wird wo nicht bey den Zuhörern, doch bey den Mitwirckern wenig Danck verdienen.

§. 24.

Ferner geben auch die verſchiedene Ton-Arten der Sache ein verändertes Anſehen, indem **die ſonſt ſo ſehr eingeſchränckte Vocal-Melodie keine Schwierigkeiten bey irgend einer Ton-Art, die Inſtrumental-Melodie aber deren gemeiniglich ſehr viele und groſſe findet.** Denn ob ich einem Sänger ſein Stück aus dem cis oder aus dem c ſetze, das gilt ihm gleichviel: der eine Ton iſt ihm eben ſo leicht, als der andre. Bey Inſtrumenten aber mit nichten: welches nicht nur ihre Eigenſchafft, ſondern auch gar offt der Spielenden Unerfahrenheit wahr macht.

§. 25.

Digitized by Google

§. 25.

Wenn z. E. eine Flöte den Modum gis mol und seines gleichen verabscheuet, so hat der Spieler die Schuld nicht; aber, wenn ein Organist davor stutzet, so ist er zu verdencken. Demnach muß auch in Erwehlung der Ton-Arten, nach Maaßgebung der Natur eines jeden Instruments, dieser neunte Unterschied gemacht werden, welchen man bey der Vocal-Melodie zu beobachten nicht nöthig hat.

§. 26.

Was zehntens die künstlichern Melodien betrifft (in so fern sie Melodien heissen können) so zeigen dieselbe ebenmäßig den Unterschied des Singens und des Spielens an, und zwar darin, daß die Instrumente mehr Kunstwercke zulassen, denn die Singe-Stimmen. Die vielgeschwäntzte Noten, die Arpeggie und alle andre gebrochene Sachen, ingleichen die harmonicalische Kunststücklein der Contrapuncten, Fugen, Canonen u. s. w. sind auf Instrumenten wol anzubringen; erfordern aber grosse Behutsamkeit, wenn man sie mit Menschen-Stimmen aufführen will: denn da müssen die Haupt-Sätze bedächtlich eingerichtet werden, und sich in solche Schrancken fassen lassen, daß Führer und Gefährten in einer kleinen Weite Raum finden, welches bey Instrumenten nicht nöthig ist. Andrer Umstände, die man leicht nachdencken kan, zu geschweigen.

§. 27.

Ursprünglich zwar sind die Fugen, Contrapuncte, Canones ꝛc. nur für Sing-Knaben in Schulen, zu ihrem Unterricht gebraucht worden; die Spieler haben auch noch heut zu Tage lange so viel damit nicht zu schaffen, als gewisse singende Personen, bey gegebener Gelegenheit. Mit den meisten übrigen Kunstwercken aber ist es so bewandt, daß sie sich gar nicht zur Vocal-Music schicken; sondern vielmehr den Instrumenten eigen sind, und also einen Unterschied erfordern. Als da sind: die Partite und andre künstliche Sachen fürs Clavier; die Correnten und Gige für die Violin; die sogenannten Subjecte für die Bein-Geige; die Solos für die Flöte u. d. gl.

§. 28.

Weil inzwischen, bey heutiger Art zu setzen, die Menschen-Stimmen fast immer eine Gesellschafft an den Instrumenten haben wollen, so bestehet sonderlich ihr elffter Unterschied diesen Falls darin: daß, wenn beide zusammen arbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen. Die Meinung ist hier nicht, als ob die Instrumente sich bey so gestalten Sachen niemahls mit einiger Ausnahm hören lassen dürfften; sondern nur, daß sie, wenn die Singstimmen zugleich mit ihnen gehen, eine Stuffe herunter treten, sich nicht so laut machen, jene erheben, nicht, aber sich selbst empor schwingen sollen.

§. 29.

Sonst dürffen die Instrumente, bey solchen Abwechselungen, wo die Singstimmen inne halten, auch gar wol nach ihrer Art sich hervorthun; doch so, daß es der Haupt-Absicht keinen Nachtheil bringe. Manch schönes Gemählde wird dadurch gleichsam verdunckelt, daß es in einen güldenen, geschnitzten Rahm eingefasset ist, welcher die Augen allein an sich ziehet, und dem Bilde Abbruch thut, absonderlich bey denjenigen Anschauern, die eben kein tiefsinniges Gehirn haben. Die Anwendung ist hier leicht zu machen, und ein jeder Kenner der Mahlerey, wird lieber einen schwartzen, als bunten Rahm wehlen. So auch mit den Instrumenten.

§. 30.

Der allerbekannteste und zwölfte Unterschied zwischen unsern Sing- und Spiel-Melodien ist wol dieser: daß die Instrumentalisten mit keinen Worten zu thun haben, wie die Sänger. Allein hiebey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens unbemerctes anzutreffen. Nehmlich, daß die Spiel-Melodie zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kan. Wie unsre meisten heutigen Concertmacher und Noten-Väter auf diesen Punct antworten wollen, das weiß ich nicht. Sie werden die Grund-Sätze verläugnen, und den wahren Zweck der Music lieber verrücken, als hierin nachgeben: welches sie zwar practice, doch nimmer theoretice thun können.

§. 31.

Weil inzwischen das rechte Ziel aller Melodie nichts anders seyn kan, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschafften der Seele rege werden: so wird mir ja niemand dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber keine Bewegung spüret, ja kaum irgend an eine Leidenschafft gedenckt; wenn es nicht etwa eine solche ist, die sich wieder seinen Willen im Beutel hervorthut. Wird er aber auf eine edlere Art gerühret, und will auch

andre mit der Harmonie rühren, ſo muß er wahrhafftig alle Neigungen des Hertzens, durch bloſſe ausgeſuchte Klänge und deren geſchickte Zuſammenfügung, ohne Worte dergeſtalt auszudrucken wiſſen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wircklíche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazu gehörigen Ein- und Abſchnitten, völlig begreiffen und deutlich verſtehen möge. Alsdenn iſt es eine Luſt! dazu gehöret viel mehr Kunſt und eine ſtärckere Einbildungs-Krafft, wenns einer *) ohne Worte, als mit derſelben Hülffe, zu Wege bringen ſoll.

§. 32.

Nun dürffte man ſchwerlich glauben, daß auch ſo gar in kleinen, ſchlecht geachteten Tantz-Melodien die Gemüths-Bewegungen ſo ſehr unterſchieden ſeyn müſſen, als Licht und Schatten immermehr ſeyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, ſo iſt z. E. bey einer Chaconne der Affect ſchon viel erhabener und ſtoltzer, als bey einer Paſſacaille. Bey einer Courante iſt das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich mene aber keine welſche Geigen-Corrente. Bey einer Sarabande iſt lauter ſteife Ernſthafftigkeit anzutreffen; bey einer Entree geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Schertz; bey einer Bouree wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Weſen gezielet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Paſſepied auf Wanckelmuth und Unbeſtand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende oder ausgelaſſene Freude; bey einem Menuet auf mäſſige Luſtbarkeit u. ſ. w.

§. 33.

Bey der jauchzenden Tantz-Freude fällt mir ein, daß die klugen Spartaner, damit ſie ihren Kindern einen Abſcheu vor der Unmäßigkeit beibrächten, bisweilen lauter trunckene Sclaven vor ihren Augen tantzen und jauchzen **) lieſſen: welches ein Nutz †) der Tantz-Kunſt und ihrer Melodien iſt, der wol werth, daß man ihn in beſondere Obacht nehme, indem dadurch gewiſſe garſtige Leidenſchafften und Laſter verhaßt; andre löbliche Gemüths-Bewegungen und Tugenden hergegen rege gemacht werden.

§. 34.

Bey Unterſuchung gröſſerer und anſehnlicherer Inſtrumental-Stücke wird ſich ſowol dieſe ungemeine Verſchiedenheit in Ausdrückung der Affecten, als auch die Beobachtung aller und jeder Einſchnitte der Klang-Rede, noch viel deutlicher ſpüren laſſen, wenn die Verfaſſer rechten Schlages ſind: da z. E. ein ††) Adagio die Betrübniß; ein Lamento das Wehklagen; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affettuoſo die Liebe; ein Allegro den Troſt; ein Preſto die Begierde ꝛc. zum Abzeichen führen. Es habe nun der Componiſt darauf gedacht oder nicht, ſo kan es doch eintreffen, wenn ſein Genus recht wircket; welches ſehr offt ohne unſer Wiſſen und Zuthun geſchehen kan.

§. 35.

Höre ich den erſten Theil einer guten Ouvertür, ſo empfinde ich eine ſonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweiten hergegen breiten ſich die Geiſter mit aller Luſt aus; und wenn darauf ein ernſthaffter Schluß erfolget, ſammlen und ziehen ſie ſich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz. Mich deucht, das iſt eine angenehm abwechſelnde Bewegung, die ein Redner ſchwerlich beſſer verurſachen könnte. Wer Achtung darauf gibt, kan es einem aufmerckſamen Zuhörer in den Geſichts-Zügen anſehen, was er dabey im Hertzen empfindet.

§. 36.

Vernehme ich in der Kirche ein feierliche Symphonie, ſo überfällt mich ein andächtiger Schauder; arbeitet ein ſtarcker Inſtrumenten-Chor in die Wette, ſo bringt mir ſolches eine hohe Verwunderung zu Wege; fängt das Orgelwerck an zu brauſen und zu donnern, ſo entſtehet eine göttliche

*) L' Harmonie ſçait *exprimer*, *perſonnifier*, *articuler* tout, & même ſans le ſecours des paroles. *Diſcours ſur l' Harmonie*, *p. 76. à Paris*, 1737. Woraus man ſiehet, daß auch die klugen Franzoſen hierin meinen Gedancken beipflichten: als wenn wirs abgeredet hätten.

**) Wie ein Starcker jauchzet, der vom Wein kömmt. Pſ. 78, 66.

†) Enfin, la Danſe elle meme qui, au premier coup d'oeil, ne paroit qu'un plaiſir, cache auſſi d'utile leçons. *Diſc. ſur l' Harm.* p. 79. Allwo der Zorn, die Wut, die Verzweiffelung, die Weichlichkeit, Wolluſt und Uppigkeit auch durchs Tantzen vorgebildet werden.

††) Es wird bekannt ſeyn, daß dieſe Beiwörter, welche die ſonderbare Bewegungen in den Melodien anzeigen, offt als wircklíche Nennwörter gebraucht werden, um die Sätze zu unterſcheiden.

Digitized by Google

liche Furcht in mir; ſchlieſt ſich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, ſo hüpfft mir das Hertz im Leibe; wenn ich auch gleich weder die Bedeutung dieſes Worts wiſſen, noch ſonſt ein anders, der Entfernung oder andrer Urſachen halber verſtehen ſollte: ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Inſtrumente und redenden Klänge.

§. 37.

Ob man nun wol eben nicht ſagen kan, daß ein melodiſcher Setzer ſeine Abſchnitte und Ruheſtellen miſſet oder zehlet, noch auch allemahl vorher bedacht iſt, ob er hie ein muſicaliſches Comma, dort ein Colon u. d. g. anbringen ſoll, welche Umſtände dennoch zur Deutlichkeit und Erregung der Leidenſchafften unentbehrlich ſind; ſo iſt doch wol gewiß, daß es recht gewiegte und glückliche Meiſter, ſchier ohne darauf zu ſtudiren, alſo treffen, wie es wircklich ſeyn muß, und im zierlichen Reden oder Schreiben jederzeit mit groſſem Fleiſſe gehalten wird. Einem Lehrling aber zündet man kein geringes Licht an, wenn ihm, wie hier geſchiehet, Anlaß gegeben wird, ſolche Dinge in ihrer Kunſtform anzumercken, und ſich, wiewol ohne Zwang, einen deutlichen Begriff von der Nothwendigkeit ſolcher Theile, zugehörigen Dinge und **Unterſchieden** der Melodien zu machen.

§. 38.

Es wird im nächſten Haupt-Stücke, bey Anführung der Gattungen und Arten aller oder doch der meiſten Melodien, mehr Gelegenheit aufſtoſſen, hievon zu handeln. Und daß ichs demnach hier nur kurtz faſſe, ſo iſt denn auch, wie wir geſehen haben, die Inſtrumental-Melodie darin hauptſächlich von Singe-Sachen unterſchieden, daß jene, ohne Beyhülffe der Worte und Stimmen, eben ſo viel zu ſagen trachtet, als dieſe mit den Worten thun. So viel vom **zwölften** Unterſchiede.

§. 39.

Alle Worte, in gebundener oder ungebundener Rede haben ihre Sylben-Füſſe, ihre Maaſſe auch auſſer der Dichterey und Vers-Verfaſſung: und dieſe pedes ſind von der gröſſeſten Krafft, ſowol im Reden, als im Singen und Spielen. Nur die Metra oder Reimgebände ſind in ungebundener Rede nicht vorhanden, d. i. die Abmeſſung gantzer ordentlicher Verſe, Zeilen, Reimſchlüſſe ꝛc. Und hierin weiſet die Sing-Melodie einen abermahligen, und zwar den **zwölfften** Unterſchied von der Inſtrumental-Melodie, **weil bey dieſer die metriſche Muſic nicht ſo zu thun hat, wie bey jener, die treflich gerne Verſe leiden mag.**

§. 40.

Man mögte ſagen, es verſtünde ſich ja von ſelbſten, daß die Inſtrumente, weil ſie keine Worte brauchen, auch keiner Verſe benöthiget ſeyn können. Das iſt richtig. Allein, weil alle Verſe aus Sylben-Füſſen zuſammen geſetzet ſind, und unſre Inſtrumente die Materie, obgleich nicht die Form brauchen, ſo iſt dieſer ſeine Unterſchied wol gegründet. Wiederum, imangeſehen das rhythmiſche Weſen nirgends eigentlicher zu Hauſe gehöret, als eben in Inſtrumental-Melodien, woſelbſt faſt das meiſte darauf ankömmt; ſohaben dieſe dennoch in den Metris keine Schrancken, ſondern die höheſte Freiheit, d. i. ſie dürffen ſich an keines derſelben binden, wie gröſſeſten Theils die Sing-Melodien thun müſſen.

§. 41.

Hingegen ſetzen wir den **vierzehnten** Unterſchied darin, **daß eine Vocal-Melodie ihre geometriſche Fortſchreitungen lange nicht ſo genau beobachten darff, als die Spiel-abſonderlich die Tantz-Melodien thun.** Dieſe Fortſchreitungen und ihre Bedeutung werden theils aus dem zweiten Orcheſter, theils aus dem was bereits oben im Haupt-Stücke von der Melodie deswegen erinnert worden, bekannt ſeyn.

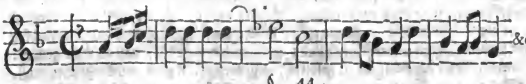
§. 42.

Alhier dienet nur noch ſo viel zum Unterricht, daß darin gleichſam der **metriſche Verhalt** aller Inſtrumental-Melodien beſtehet, als welchen ſonſt, wie wir ſo eben vernommen haben, die Singeſtimmen eigentlich und in gewiſſen Stücken für ſich ſelbſt behalten. Alſo kan man ſagen: die geometriſchen Fortſchreitungen dienen den Inſtrumenten an ſtatt eines Meters.

§. 43.

Wenn oben von nothwendiger Empfindung und Ausdrückung der Gemüths-Neigungen bey den Spiel-Melodien geredet worden; ſo ſtehet leicht zu erachten, daß auch die Lehre vom **Nachdruck** hieher gehöre, nur mit dem Unterſchiede: **daß die Sing-Melodie dieſen Nachdruck**

aus den Worten, die Spiel-Melodie aber denſelben aus dem Klange hernimmt. Und das iſt der funfzehnte Unterſchied. Es ſcheinet gar eine niedliche Sache zu ſeyn. Wer ſich aber nur die Mühe nicht verdrieſſen laſſen will, gewiſſe hervorragende Klänge in guten Frantzöſiſchen Inſtrumental-Stücken auszuklauben, der wird bald finden, wo der Knote zu löſen ſey, und wie er ſeine Klänge auch mit gutem Nachdruck redend machen könne. Gemeiniglich ſteckt dieſer klingende Nachdruck vorzüglich im ſteigenden halben Ton. z. E.



§. 44.

Es iſt was merckwürdiges, daß die kleinen Intervalle überhaupt viel öffter, als die groſſen, zu dergleichen nachdrücklichen Dingen dienen müſſen: faſt eben ſo, wie wir bey den geringſcheinenden Zuwörtern oben geſehen haben. Auch ſtehet hiebey zu betrachten, daß nicht ieder melodiſche Accent einen Nachdruck enthalte; ſondern daß dieſer gleichſam einen doppelten Accent führe. In den angeführten wenigen Noten ſind wol 8 accentuirte, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, da der Aſteriscus ſtehet.

§. 45.

Unterſuchen wir die muſicaliſchen Schreib-Arten, ſo wird ſich alſobald finden, daß auch aus denſelben ein anſehnlicher Unterſchied, welcher der ſechzehnte ſeyn mag, entſtehet. Ein ieder Leſer kan ſich ſolches mit leichter Mühe aus dem zehnten Haupt-Stücke des erſten Theils vorſtellig machen, und die Style in gehörige Ordnung bringen.

§. 46.

Endlich geben auch die Arten oder Gattungen der Melodien ſelbſt den allerhandgreifflichſten Unterſchied zum ſiebzehnten zu erkennen, ſo, daß die Vocal-Melodie gantz andere Geſang-Geſchlechter erfordert, als die Inſtrumental-Melodie. Man vermiſche dieſes aber nicht mit den Schreib-Arten: denn in einerley Styl kommen ſehr viele Gattungen der Melodien vor. Wir haben alſo deſto weniger nöthig, an gegenwärtigem Orte weitläuffiger hievon zu handeln, da den beſagten Gattungen das nächſte Haupt-Stück gäntzlich gewidmet iſt.

§. 47.

Es wäre nicht ſchwer, die angemerckten Verſchiedenheiten noch weiter auszuführen; allein, weil ein ieder aus dem, was geſagt worden iſt, ſchon gnugſam ſiehet, was für eine Wiſſenſchafft in dergleichen Abſonderungen enthalten, und wie nöthig ſie einem Muſico ſey, der ſich hervorthun will: ſo wird das übrige dem weitern Nachdencken der Kunſtbefliſſenen für dieſesmahl billig anheimgeſtellet.

Dreizehntes Haupt-Stück.

Von den Gattungen der Melodien und ihren beſondern Abzeichen.

*** *** ***

§. 1.

Gleichwie es in der Ton-Kunſt drey Haupt-Style und Schreib-Arten gibt, die ihre Neben-Theile und Untergebene haben, nach Inhalt des zehnten Haupt-Stückes im erſten Theile dieſes Wercks; alſo finde ich wenigſtens etliche dreißig Gattungen der Melodien, die in ſothanen Schreib-Arten verfaſſet werden, deren ſechzehn dem Singen, zwey und zwantzig aber zum Spielen, gehören, und faſt durchgehends gewiſſe Abkömmlinge in ſich begreiffen.

§. 2.

Weil nun die Anzeige der Ordnung und Einrichtung ſolcher Gattungen eben ſo viel zum Vortheil eines Componiſten und zum deutlichen Begriff ſeiner Wiſſenſchafft beitragen muß, als die

Digitized by Google

die Unerfahrenheit in dieſem Stücke Verwirrung und Hinderniß mit ſich bringet; ſo wollen wir oberwehnte Gattungen, ſamt ihrer Zubehör, kürtzlich durchgehen: nicht zwar, als ob damit alles gehoben und vollendet wäre; ſondern nur damit ein gewiſſer Leitfaden ergriffen werden möge, durch deſſen Hülffe man hernach weiter kommen könne. Denn ich verlange hiedurch der Anzahl dieſer Gattungen ſo wenig Schrancken zu ſetzen, daß ich vielmehr mit Freuden vernehmen werde, wenn iemand ſich des Rechtes der Vermehrung gebrauchen ſollte. Zu wenig kan ich wol davon ſagen; aber nicht zu viel.

§. 3.

Die Wege der Natur führen von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit. Wir wollen in ihre Fußſtapffen treten, welches uns niemand in Lehrſachen verdencken kan, und von dem leichteſten Geſange, von der bekannteſten Melodien-Gattung den Anfang machen. Iſt demnach die vornehmſte, obwol einfältigſte Art aller Sing-Stücke:

1. **Der Choral**, cantus choralis planus, gregorianus &c. demſelben rechnet man zu
   - Recitativum eccleſiaſticum & ſtilum ligatum z. E. die Collecten vor dem Altar ꝛc.
   - Antiphonam, den Wechſel-Geſang.
   - Canticum, das Lied oder die Ode.
   - Pſalmum, den Pſalm.
   - Hymnum, den Lob-Geſang ꝛc.

§. 4.

Wie es vor Alters damit zugegangen, nehmlich mit dem Choral-Geſange überhaupt, da weder Tact noch Geltung der Noten, ſondern nur ein gewiſſer kleiner Sprengel der Klänge dabey gebraucht worden, einfolglich lauter unvollkommenes Weſen entſtanden, ſolches gehöret in die Geſchichte der Muſic. Heutiges Tages ſind unſre Choräle mehrentheils rechte und ſchlechte Oden oder Lieder, mit verſchiedenen Geſetzen oder Strophen, und richten in dem, was die Melodien betrifft, ihre Abſicht weiter auf nichts, als auf eine gewiſſe gezwungene Ton-Art, ohne ſonderbare Betrachtung der Einſchnitte oder andrer muſicaliſchen Umſtänden, und auf die Leichtigkeit.

§. 5.

Die Schönheit aber, ſo ſich dem ungeachtet bey etlichen unſerer Choral-Melodien auf eine Hertzrührende Weiſe hervorthut, überſteiget auch die gröſſeſte Kunſt, und wäre allein zureichend, unſre ſo offt entdeckte vortheilhaffte Meinung von der **edlen Einfalt** zu beſtärcken. Die Hymni, welche lauter Lobſprüche und groſſe Thaten Gottes begreiffen, die Cantica ꝛc. waren Anfangs, bey ihrer Einführung in die Kirche, nur zum bloſſen Singen, ſo wie die Altars-Recitative und Wechſel-Geſänge zwiſchen dem Prieſter und dem Chor noch ſind, angeordnet. Heut zu Tage erſtrecken ſich die erſtern etwas weiter; die Pſalmen brauchten aber Inſtrumente.

§. 6.

Nach und nach ſind die Oden, wenn wir ſie als eine Melodien-Gattung betrachten, ſo geiſtlichen als weltlichen Inhalts, durch die ſogenannte Arien faſt einigermaaſſen aus der Muſic vertrieben worden: und zwar nicht unbillig, weil die verſchiedenen Lieder-Geſetze auch verſchiedene Vorträge darlegen, und dannenhero ſchwerlich, mit Beibehaltung der Vernunfft, auf einerley Melodie, zumahl in der madrigaliſchen Schreib-Art, geſungen werden können.

§. 7.

Denn, was kan wol ungereimter ſeyn, als wenn in der einen Strophe das Wort **verſiegt** ein klägliches Gezerre von 7 oder 8 Noten bekömmt; welches hernach in der andern Strophe auf das Wort **beſchleunigt** fällt: oder wenn eben der Lauf von 4 Täcten, welchen die **Waſſerwogen** herbeilocken, weiter hin auf das Wörtlein **plötzlich** herhalten muß? Und unzehlige mehr dergleichen. Es würde, meines Erachtens, kein Capellmeiſter ſolche kindiſche Fehler begehen, wenn er wüſte, was der melismatiſche Styl wäre, zu dem die Oden gehören; und nicht zur madrigaliſchen Schreib-Art.

§. 8.

Das Geſchlecht der Arien iſt ſehr groß und weit ausbreitend: ja, es beziehet ſich bey heutiger Setz-Kunſt faſt alles darauf, und alſo betrachten wir

Digitized by Google

II. Die Aria, zum Singen, wohin vornehmlich gehören { Arioſo, Arietta, Arie, con e ſenza Stromenti, -- col Baſſo obligato &c. &c.

§. 9.

Das Wort Aria kömmt Zweifels frey von der Lufft her, nicht nur, weil aller Klang ſein Fuhrwerck darin antrifft; ſondern auch, weil eine ſchöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer ſüſſen, friſchen Lufft zu vergleichen iſt, und eben ſolche Erquickung, wo nicht eine gröſſere mit ſich führet. **Salmaſii** wortforſchende Meinung, als ob Aria von ἀρα herkomme, ſcheinet zuweit geholet zu ſeyn: zumahl da es nur eine Zahl bedeuten ſoll. Ἄρα ἀρα kommt von ἀς, Metall, her; und das läſt ſich noch eher auf was klingendes deuten, als der Werth einer Müntze. Doch iedem hierin ſeine Meinung.

§. 10.

Es iſt ſonſt die Arie, damit wir ſie ordentlich beſchreiben, **ein woleingerichteter Geſang, der ſeine gewiſſe Ton-Art und Zeitmaaſſe hat, ſich gemeiniglich in zween Theile ſcheidet, und in einem kurtzen Begriff eine groſſe Gemüths-Bewegung ausdruckt.** Bisweilen wird mit Wiederholung des erſten Theils, bisweilen auch ohne dieſelbe geſchloſſen. Im erſten Fall. heißt es Da capo, d. i. von vorn, oder eigentlich vom Kopffe, welches ſchon ein alter davidiſcher Gebrauch iſt, welches unter andern der achte Pſalm *) bezeuget.

§. 11.

Das **Arioſo** hat nur mit der Aria ein gleiches mouvement, oder einerley Bewegungs-Art; ſonſt aber weder dieſelben Schrancken oder Theile, noch dieſelbe Abſicht: denn es kan eine bloſſe Erzehlung, oder ſonſt ein nachdencklicher lehrreicher Spruch, ohne **ſonderbare ausdrückliche** Gemüths-Bewegung, darin enthalten und verfaſſet werden. Ich trenne hiemit die Gemüths-Bewegung gar nicht von der Erzehlung, oder von dem nachdencklichen Spruch. Eine gute Erzehlung, eine wichtige Lehre kan ſo wenig ohne Leidenſchafft des Zuhörers, als des Vortragenden ſeyn. Ich will nur ſo viel ſagen, daß gemeiniglich der Ausdruck bey ſolchen Dingen nicht ſo ſtarck und rührend iſt, als bey andern, die ihre eigentliche Abſicht darauf richten. Ein Redner muß ſich höher ſchwingen, als ein Geſchichtſchreiber. Dieſer kan durch die derbe Vorſtellung der Wahrheit und Sache; jener durch den Schmuck ſeiner ausgeſuchten Worte bewegen.

§. 12.

Man nennet das Arioſo auch wol deswegen **Obligato** oder gebunden, weil es ſich vom Recitativ und deſſen Affecten nur darin unterſcheidet, daß es nach dem Tact geſungen ſeyn will.

§. 13.

Arietta iſt das Verkleinerungs-Wort von Aria, und hat alle Eigenſchafften ihres Stammes; nur die Länge und Ausführlichkeit nicht. Offtmahls leidet eine Ariette auch ſolche Wiederholungs-Theile, als die Tantz-Melodien, und iſt übrigens ſo eingerichtet, daß ſie leicht zu faſſen ſtehet. **Graupner** hat ſich ehmahls ſonderlich in Arietten hervorgethan.

§. 14.

Mit einem Wort, alle gute kurtzgefaſte Melodien ſind, in gewiſſem Verſtande, Arien oder Arietten, und dieſer Nahme mag iedem geſchickten Kinde beigeleget werden; Doch behalten ihn diejenigen, ſo vor andern an Geſtalt, Wachsthum und zierlicher Gröſſe wolgerathen ſind, gleichſam Vorzugs-Weiſe zu eigen.

§. 15.

Es gibt offt bey den Dichtern ſolche Sätze, die wegen der vielen Gedancken und dazu erforderlichen Menge der Worte, die Gräntzen einer gewöhnlichen Arie weit überſchreiten, und da iſt manchet unter ihnen, aus Abgang muſicaliſcher Wiſſenſchafft, augenſcheinlich verlegen, wohin er ſolche ſtarcke Sätze rechnen, oder wie er dieſelbe benennen ſoll. Bald ſchreiben ſie darüber **Arioſo**; bald **Affettuoſo**; bald, und zwar am allerübelſten: **Aria**, wie ich davon ſehr viele Exempel, wenns nöthig wäre, anführen könnte. Bey ſo geſtalten Sachen ſtehet denn des Componiſten Verſtand offt ſtill, und er weiß eigentlich nicht, was er daraus machen ſoll.

§. 16.

Ein Satz von zwölf Zeilen, der noch dazu die ſechs erſten von vorn an wiederholet, und alſo

*) Beſ. den Ephorum Gottingenſ. p. 104. wo eine ziemliche Reihe ſtehet: der man noch beifügen kan den 57. Pſ. im 6. und 12. Vers; den 92, 10; den 93, 3; den 116, 14. 18; den 118, 10. 11. 12. 15; 16. 1. 29; den 130, 9. 16; den 144, 7. 8. 11.

Digitized by Google

alſo achtzehn ausmacht, obgleich mit groſſen Buchſtaben Aria darüber ſtehet, dünckt dem melodiſchen Setzer etwas ſeltſames zu ſeyn. Ein andrer Satz von eben der Länge mit der Uberſchrifft: Arioſo, ſcheinet ein mehres zu begreiffen, als der Titel verſpricht, welches ſonſt in Büchern nicht ſchlimm iſt. Ein dritter Satz von 15 Zeilen, mit dem Wort e: Affettuoſo, verſehen, beſchreibet die Beſchaffenheit der Sache vor der Sache ſelbſt. Wie iſt da heraus zu kommen? Alſo:

§. 17.

Es gibt eine beſondere Gattung der Melodien, die mit ihrem rechten Nahmen heißt:

III. Cavata, zu derſelben gehören die { Madrigale, Aufſchrifften, Kling-Gedichte u. d. gl.

Eine ſolche Cavata nun iſt ein Geſang mit *) Inſtrumenten, der keine ſolche Eintheilungen, dabey aber einen weitern Begriff hat, als die Arien, und mehr auf eine ſcharfſinnige Betrachtung, als einen ſtarcken Affect ſiehet.

§. 18.

Was oben §. 11 wegen der Leidenſchafften erinnert worden, gilt auch hier, und es werden dieſelbe weder vom Arioſo noch von der Cavata ausgeſchloſſen; ſie ſind nur in dieſen beiden Stücken nicht ſo ausnehmend, als in andern. Es kömmt hier bloß auf das mehr oder weniger an.

§. 19.

Die Cavata will allemahl eine reiche Begleitung haben, und kan unmöglich in wenig Worten beſtehen; ob ſie gleich von Rechts wegen nur einen eintzigen Satz oder Paragraphum ausmachen ſollte. Sie muß was ausnehmendes, nicht nur in demjenigen Umſtande aufweiſen, daß ſie vom Recitativ, vom Arioſo, und von einer Arie unterſchieden iſt; ſondern auch darin daß ſie ſehr wol ausgearbeitet werde; welches ſich hergegen bey einem kurtzen Arioſo gantz anders verhält.

§. 20.

Hieher gehören demnach ſolche Sätze, die weder den Bezirck noch die Eintheilung einer Aria haben, ſich mit ihren Erwegungen weit über den gemeinen Recitativ erheben, und vielmehr, als ein Arioſo, ſagen wollen. Cavaten ſind es, die wir in des unvergleichlichen Herrn Brockes irdiſchem Vergnügen p. 47. 59. 95. 97. 104. und 107. **) leſen: lauter vortreffliche Gedancken und nach Wunſch gelungene Ausdrücke; Meiſter-Stücke, die alles übertreffen. Sie halten von 10 bis 14 oder 15 Zeilen, und könnten zu rechten Madrigalen dienen, weil gemeiniglich der ſcharffſinnigſte Ausſpruch zuletzt kömmt.

§. 21.

Wir kommen nun zu einer beſondern Gattung des Singens, welche eigentlich keine gewöhnliche oder förmliche Melodie hat; aber ihren eignen Styl gantz allein erfordert, nehmlich zum

IV. Recitativo, welcher zweierley iſt: { ohne und mit Inſtrumenten: im letzten Fall heißt er, Vorzugs-Weiſe, ein Accompagnement, eine Begleitung.

§. 22.

Dieſe Art zu ſingen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß ſie ſich ziemlich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton-Arten ungebunden ſpielet, darin herum wandert, anfängt oder ſchlieſſet, wie und wo ſichs am beſten ſchickt. Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff ſich nicht daran binden. Wenn es aber ein Accompagnement, eine Begleitung mit verſchiedenen Inſtrumenten iſt, ſo hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für die Zeitmaaſſe, als ſonſt; iedoch muß ſolches im Singen kaum gemercket werden. Dieſes verſtehen wir vom welſchen Recitativ, und von ſolchem teutſchen, der nach welſcher Art geſetzet wird.

§. 23.

Die Frantzoſen hergegen nehmen in ihrem einländiſchen Recit faſt alle Tact-Arten eine nach

*) Wenn man ſonſt keine Inſtrumente haben kan noch will, ſo mag man dem unentbehrlichen Clavier bey einer Cavata leicht was auſſerordentliches zu thun geben; denn dieſes Werckzeug muß offt die Stelle aller andern vertreten. Warum nicht auch hier?

**) Nach der Auflage von 1721.

Digitized by Google

der andern vor, und meinen durch ſolche Veränderung den Wort-Füſſen, die ſehr ungleich ausfallen, zu Hülffe; anbey ihrer natürlichen Ausſprache deſto näher zu kommen: allein es ſcheinet ſie irren ſich, und machen ſothanen Geſang nur deſto gezwungener und unvernehmlicher, weil ſie in ihrer Sprache faſt gar keine Länge oder Kürtze der Sylben, auf eine kunſtmäßige Art, beobachten; daher ſie deſto weniger nöthig hätten, ihren Recit nach dem Tact, oder vielmehr nach allerhand Täcten und deren genauer Führung abzuſingen.

§. 24.

Indeſſen iſt es keine ſo geringe Sache um einen guten Recitativ, wie mancher wol meinet; denn ſeine ſeltene Eigenſchafften ſind dieſe:

1. Er will überall nicht gezwungen, ſondern gantz natürlich ſeyn.
2. Der Nachdruck muß ungemein wol dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect darff nicht den geringſten Abbruch leiden.
4. Es muß alles ſo leicht und verſtändlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringt weit ſchärffer auf die Richtigkeit der Einſchnitte, als alle Arien: denn bey dieſen ſiehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata oder öfftere Wiederholungen in den Recitativ; auſſer bey einigen gar ſonderlichen, doch ſeltenen Vorfällen.
7. Der Accent iſt keinen Augenblick aus der Acht zu laſſen.
8. Die Cäſur des Tacts, ob dieſer gleich ſelbſt feiret, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib-Art muß, mit allen ihren bekannten Clauſeln, beibehalten werden, und doch immer was neues und unbekanntes in der Abwechſelung mit den Tonen darlegen. Dieſes iſt der wichtigſte Punct.
10. Die erſinnlichſte Veränderung in den Gängen und Fällen der Klänge muß, abſonderlich im Baß, geſucht werden; doch ſo, als kämen ſie von ungefehr, und ja nicht wieder den Sinn der Worte.

Kurtz, durch nichts verräth ſich und ſeine Ungeſchicklichkeit ein Componiſt mehr, als durch einen preßhafften und hanebüchenen Recitativ, ſowol als ſeine Thorheit durch einen gar zu ſehr gekünſtelten. Das iſt eine offtbewährte Wahrheit.

§. 25.

Aus Arien, Recitativen, Arietten, Arioſen ꝛc. erwächſt die fünffte Gattung unſrer Sing-Stücke, nehmlich:

V. Die Cantata, welche zweierley ſeyn kan:
1) Wenn ſie mit einer Arie anfängt und ſchließt.
2) Wenn ſie beides, oder auch das Anfangen nur mit einem Recitativ verrichtet.

Ferner können die Cantaten, dem Inhalt nach, geiſtlich oder weltlich ſeyn: ſo wie alle Cavaten, beſondere Arien und Recitative. Wenn ſich aber eine Cantate mit dem Recitativ endiget, hat es eben die beſte Wirckung nicht; es geſchähe denn in beſondern Fällen, da man gantz unvermuthlich abbrechen, und eben dadurch die Zuhörer auf eine angenehme Art überraſchen wollte.

§. 26.

Die wahre Natur der Cantaten leidet keine andre Inſtrumente, als das Clavier und die Bäſſe. Ihre übrige Einrichtung aber erfordert mehr nettes und künſtliches, als die theatraliſche Arbeit überhaupt: denn, weil dieſe auswendig gelernet werden muß; die Cantaten hergegen vom Papier abgeſungen und zum Kammer-Styl gerechnet werden, ſo ſiehet ein ieder die Urſache leicht.

§. 27.

Es müſſen demnach die Cantaten ſowol an Arien, als Recitativen fleißig, reinlich und bedächtlich ausgearbeitet werden; einen ſaubern, ausnehmenden und merckwürdigen General-Baß führen; lauter ausgeſuchte, nachdenckliche Erfindungen aufweiſen, und nicht zu lange währen. Diejenige Einrichtung der Cantaten, woſelbſt mit einer Arie angefangen, mit der andern das Mittel erfüllet, und mit der dritten geſchloſſen wird, iſt die gefälligſte. Die Untermiſchung des Recitativs verſtehet ſich. Wiewol auch ein anfangender Recitativ, wenn er nachdrücklich geräth, bisweilen mehr Aufmerckſamkeit verurſacht. Am Ende thut er aber, wie geſagt, nur auf eine gewiſſe Art, gute Wirckung.

§. 28.

§. 28.

Wer iemahls eine Opern-Mahlerey von Kamphusen, Oweerfeld oder Fabris bey Tage geſehen, und zugleich eine Landſchafft von Berghem, Potter, Mireſeld oder Verdion dagegen gehalten hat, der kan ſich ein gutes Bild des Unterſchieds zwiſchen dramatiſchen Auftritten und Kammer-Cantaten machen. Die erſten ſind gut in der Ferne, und erfordern eigene Künſte; die andern aber gefallen in der Nähe. Die Pinſel ſind ſehr ungleich; doch ieder nach ſeiner Art löblich.

§. 29.

Wenn man die Cantaten unter die ſo genamten ordentlichen Kirchen-Stücke zehlet, werden ſie nicht nur mit allerhand Inſtrumenten geſetzt, ſondern auch mit Chören, Chorälen, Fugen ꝛc. ſo ſtarck untermiſchet, daß ſie dadurch ihre rechte Eigenſchafft gröſſeſten Theils verlieren: Denn die wahre Natur einer Cantate leidet keines von dieſen Dingen. So bald die Singe-Stimmen in der Kirche den Beiſtand derjenigen Inſtrumente bekommen, die nicht zu den Bäſſen gehören, ſo bald wird aus ſolchen vielſtimmigen Sätzen der neue Moteten-Styl. Chöre und Fugen richten ſich nach der Schreib-Art alter Moteten: Chorăle ſind Oden, und von Cantaten weit entfernet; wenigſtens der Form nach.

§. 30.

Will einer nun alle dieſe Dinge mit Arien und Recitativen durchflechten, ſo mag eine ſolche Vermiſchung wol angenehm und voller Veränderung ſeyn; Allein ſie macht in einer Haupt-Eintheilung der Schreib-Arten keine eigene, geſchweige beſonders-vornehme und ordentliche Gattung; vielweniger iſt es eine Cantate, ſondern ein aus viererley Schreib-Arten zuſammen geſtoppeltes Weſen. Das Cantatenmäßige, ſo darin vorkömmt, gehört zum Madrigal-Styl; Die vielſtimmigen Chöre und Fugen zur Moteten-Styl; die Begleitungen und Zwiſchen-Spiele zum Inſtrumenten-Styl; und endlich die Chorăle zum melismatiſchen. Bey ſolchem Verfahren werden wir wenig ſyſtematiſches aufweiſen können.

§. 31.

Bisher haben wir mit ſolchen Gattungen der Melodien zu thun gehabt, die für eine Stimme allein geſetzet werden, und die man Solos nennet. Nun gehen wir weiter und betrachten

VI. Das Duetto *) St, { senza ſtromenti / con ſtromenti &c.

Dieſes iſt zwar auch eine Arie; aber gantz andern Schlages, als die Solos: denn ſie ſiehet, nebſt einer angenehmen Melodie, auf ein fugirtes oder concertirendes und ſonderbar-harmoniſches Weſen. Dazu nun gehöret Kunſt und Arbeit. Das Duetto, oder die Arie mit zwo Sing-Stimmen wird entweder auf welſche, oder auf frantzöſiſche Art eingerichtet. Wir wollen von ieder Art einen kleinen Begriff geben.

§. 32.

Die frantzöſiſchen Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Contrapunct vorzüglich, das iſt zu ſagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit ſinget, als die andre, und wobey entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas weniges ungerades oder concertirendes, das hinter einander herſchleicht, anzutreffen iſt. Es laſſen ſich dergleichen Duo, abſonderlich in Kirchen, wol hören: ſie ſind vornehmlich andächtig und begreiflich.

§. 33.

Der welſchen Art gehet nun zwar bey ihren Duetten viel an den erwehnten guten Eigenſchafften der Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünſtelte und in einander geflochtene Weſen ab; ſie erfordern aber einen gantzen Mann, und ſind ſowol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf den Schau-Platz) den muſicaliſch-gelehrten Ohren eine groſſe Luſt, wenn ſich fertige, ſattelfeſte Sänger dazu finden laſſen: woran es uns anitzo weniger, als an ſolcher Arbeit ſelbſt, mangelt. Beſagter Steffani hat ſich in dieſer Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervor gethan, und verdienet bis dieſe Stunde ein Muſter zu ſeyn. Denn ſolche Sachen veralten nicht leicht.

§. 34.

Noch eine kleine Neben-Art welſcher Duetten, worin nur gefraget und geantwortet wird,

*) S. den erſten Band der muſicaliſchen Critic p. 131.

Digitized by Google

wie in einem Gespräche, will heut zu Tage fast, zumahl auf den Opernbühnen, einigen Vorzug behaupten. Ich habe davon, und von Duetten insgemein, an einem andern *) Orte bereits meine Gedancken zur Genüge entdecket, und kan deswegen hier desto kürtzer verfahren.

§. 35.

Von den zwostimmigen Singesachen leitet uns die Ordnung auf die dreistimmige und da erscheinet:

VII. Das Terzetto, Trio oder die Aria a trè Voci. { senza e con Stromenti. / con diverse Voci.

Es pflegen nun gemeiniglich die zu einem solchen **singenden Trio** gewidmeten Worte auch dreierley unterschiedene Meinungen mit sich zu führen, und dem Setzer zu eben so vielen Subjecten oder Fugenmäßigen Sätzen Gelegenheit zu geben. In solchem Fall erfordert das Terzetto noch mehr Kunst und Geschicklichkeit, als das Duetto: wiewol auch dieses streitige Gedancken, doch nur zweierley, hegen kan.

§. 36.

Wo aber ein solcher Umstand des Wiederspruchs nicht ist, kan man, zumahl in der Kirche, den geraden Contrapunct dazu wehlen; auf der Schaubühne aber muß es wol etwas bunter hergehen; doch in einem besondern Concert am allerkünstlichsten. Die Sache will einen Meister haben, dem die Fugen wol fugen.

§. 37.

Ein Qvatuor, oder vierstimmiger Gesang, verliert schon einiger maassen den Nahmen einer Arie, und wird gemeiniglich daraus

VIII. Ein Chor, Coro, Tutti, welcher auch dreierley seyn kan: { im gleichen Contrapunct, / mit Abwechselungen, / mit Fugen oder concertirend.

Wiewol auch manche vierstimmige Arie ohne Instrumente so eingerichtet werden mag, daß sie einem Chor, der bey heutiger Weise immer accompagnirt seyn will, nicht so gar ähnlich siehet.

§. 38.

Wir lernen inzwischen aus obiger Eintheilung, daß die Chöre von dreierley Art seyn können. Einmahl wenn sie in geraden Schritten einher gehen, und keine Stimme was macht, das den andern nicht gewisser maassen gleichkömmt; absonderlich in den Worten. Zweitens, wenn ein Wechsel-Gesang vorfällt, da eine Stimme allein die übrigen zur Nachfolge anführet; oder da die eine fragt, und die andern darauf antworten; auch wol umgekehrt, da viele fragen und nur eine Stimme Antwort gibt; oder aber, wenn verschiedene wolbesetzte Chöre oder Singbühnen zugleich anstimmen, und an drey oder vier Orten einer geraumen Kirche mit einander abwechseln; welches die gröbste Luft **) von der Welt ist. Drittens, wenn ein solcher vollstimmiger Satz oder ein solches Tutti Fugen-Weise ausgeführet wird; es sey nun in der Kirche, oder sonstwo. Wiewol man, wegen der Schwierigkeit solche Fugen auswendig zu lernen, ihrer bey der dramatischen Schreib-Art lieber müßig gehet.

§. 39.

Die Italiener halten in ihren Singespielen gar zu wenig; die Frantzosen hergegen fast gar zu viel von Chören: wenn bey jenen etwa einer vorkömmt, z. E. am Ende einer Oper, so machen sie alsobald ein Tantz-Lied daraus und wischen hurtig darüber hin; diese aber concertiren und imitiren tüchtig und majestätisch in ihren starckbesetzten Chören. Doch tasten die Frantzosen nicht leicht eine förmliche Fuge an. Die Teutschen entlehnen inzwischen in diesem Fall von dem einen und andern Volcke, was ihnen anstehet.

§. 40.

Unter den weltlichen †) Vocal-Sachen hat ausserhalb des Schau-Platzes billig den Vorzug

IX. Die Serenata, oder Abend-Music { a Voce sola, / di più Voci, sempre con Stromenti.

Nir-

*) S. den zweiten Band besagten Wercks p. 23. 28. 43. 48. 51.
) S. den ersten Theil des **Orchesters, p. 158. sq.
†) Es fällt mir ein, daß zu Lübeck um die Weihnacht-Zeit gewisse Abend-Musiken in der Kirche gemacht werden: da denn solchen Falls die Serenaten auch mit zur geistlichen Schreib-Art gehören, und von einem Kinde handeln, dem die gantze Welt Zärtlichkeit und Liebe schuldig ist.

Digitized by Google

Nirgend läßt ſich eine ſolche Serenate beſſer hören, als auf dem Waſſer bey ſtillem Wetter: denn da kan man allerhand Inſtrumente in ihrer Stärcke dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu heffig und überäubend klingen würden, als da ſind Trompeten, Paucken, Waldhörner ꝛc.

§. 41.

Der Serenaten Haupt-Eigenſchafft muß allemahl die Zärtlichkeit, la tendreſſe, ſeyn. Ich ſage die Haupt-Eigenſchafft: denn es gibt bey dieſer Gattung noch ſehr viele Neben-Umſtände. Die Cantaten nehmen, iede für ſich, allerhand Regungen und Leidenſchafften an; doch nur eine zur Zeit, und ſtellen dieſelbe auf eine hiſtoriſche Art, Erzehlungs-Weiſe, vor. Die Serenaten hergegen wollen alle mit einander vornehmlich von nichts anders, als von zärtlicher und ſtarcker Liebe, ohne Verſtellung, wiſſen, und muß ſich der Componiſt allerdings, ſowol als der Poet, bey denſelben darnach richten, wenn er ihr rechtes Weſen treffen will. Es iſt keine Melodie ſo klein, und kein Stück ſo groß, ein gewiſſes Haupt-Abzeichen muß vor andern, und über andre, darin herrſchen, und ſie von den übrigen deutlich unterſcheiden: ſonſt heißt es wenig oder nichts.

§. 42.

Es läufft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenate, wenn man ſich ihrer, ſo zu reden, auſſer ihrem Element (ich meine den Affect) bey Glückwünſchungen, öffentlichen Gepränge, Beförderungen auf hohen Schulen u. ſ. w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen ſind ihr fremd: denn die Nacht iſt keinem Dinge mit ſolcher innigen Freundſchafft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf. Jenen Händeln dienen die Oratorien und Aubaden oder Morgen-Muſiken allerhand Art, und führen eine prächtige hochtrabende ermunternde Eigenſchafft, in weltlichen Materien, zum beſondern Abzeichen, die ſich zur Zärtlichkeit und geheimen Regung des Hertzens ſchlecht reimet. Derowegen haben auch die Oratorien mehr Stimmen nöthig; da es hergegen bey den Serenaten gar wol ein Solo, oder nur ein Paar Sänger beſtellen können; welches ein abermahliges gutes Abzeichen iſt.

§. 43.

Die kleineſte theatraliſche piece ſoll vorangehen, und iſt dieſelbe

X. Das Balletto; worunter wir aber mehr, als den alſo genamten kleinen Tantz verſtehen. Es iſt nehmlich dieſes Ballet ein kurtzes, zur bloſſen Luſtbarkeit erſonnenes Schauſpiel, welches von Rechts wegen nur aus einer einzigen Handlung beſtehen ſollte, und darin faſt mehr getantzt als geſungen wird *). Wiewol, was die Handlungen anlanget, ſich dabey groſſe Ausnahm und Freiheit findet: denn ſie können darnach ſeyn.

§. 44.

Das Abzeichen des Ballets iſt lauter Freud und Wonne, und ſonſt keine Haupt-Leidenſchafft, die nicht in Luſt und Ergetzlichkeit beſtehet. Der Componiſt eines Ballets muß im Hyporchematiſchen Styl über die Maaſſen wol gewieget ſeyn, oder ſich nach einem muſicaliſchen Tantzmeiſter, zur Beihülffe, umſehen; ſonſt wird er ausgelacht.

§. 45.

Das neueſte Stück dieſer Art, ſo aus Paris bisher zu uns gekommen, und daſelbſt vor ein Paar Jahren aufgeführet worden, heiſſet: Les Romans, Ballet heroique. Es hat ein Vorſpiel von zween Eintritten. Das Werckleín ſelbſt iſt in keine Handlungen, ſondern nur in drey Aufzüge, die nicht zuſammen hangen, eingetheilet. Der erſte Aufzug ſtellet das verliebte Hirten-Leben; der andre den irrenden Ritter-Stand; der dritte aber die Nymphen-Zauberey vor: ſofern die Romanen ſich auf ſolche Dinge beziehen. Hiezu iſt noch ein vierter Aufzug, vom Wunderbaren, gekommen, davon die Partitur doch nicht mit den übrigen in Kupffer geſtochen worden. Der Componiſt heiſt Niel, und hat gewiß mehr gründliches in dieſem Spielwerck angebracht, als man vermuthen ſollte, und mancher ſeichter Italiener daran wenden würde; wenn er gleich könnte. Wir haben ſeiner ſchon oben im Capitel von der Metric, bey Gelegenheit der Griechiſchen Ode gedacht.

§. 46.

Die Arien und der Recitativ eines ſolchen Ballets haben auch, in Vergleichung mit andern ein groſſes Abzeichen darin, daß ſie nur galant und natürlich, nicht aber ſehr künſtlich und ausgearbeitet ſeyn dürffen. Die Arietten finden ihren Platz häuffig; das Arioſo aber faſt nimmer: es iſt ſolches zu ernſthafft, welches kein Ballet leidet, das allzeit etwas freies, muntres und ergetzliches haben will. Kurtz, ein Ballet dieſer Art erfordert viel Leben, Geiſt und Artigkeit: iſt

*) Denominationem habet a potiori.

Digitized by Google

demnach eben kein Werck eines gelehrten Componisten oder eines tiefsinnigen Meisters, als eines solchen; sondern eines aufgeweckten Kopffes, der gar feine, natürliche und dabey durchdringende Verstands-Gaben hat, die Welt kennet, und der Erfahrung seine meiste Geschicklichkeit schuldig ist.

§. 47.

Das erste Ballet, so auf dem hamburgischen Schauplatz aufgeführet worden, war auf des Kaisers Leopoldi Nahmens-Tag, und gefiel iedermann besser, als eine förmliche Oper. Hernach folgte ein Königlich Preußisches Ballet, mit nicht wenigerm Beifall; ob es gleich nicht so wol, als jenes, gerathen war. Das sogenannte Carnaval von Venedig ist aus dem Frantzösischen übersetzt und 1707 hier gespielt, auch unzehlige mahl, mit Vergnügen der Zuschauer, wiederholet worden. Hernach sind die abgeschmackten Intermezzi und Zwischen-Spiele Mode geworden; der lebhaffte Frantzösische Geist aber hat sich fast gantz vom Theater verlohren. Itzund, wie ich dieses schreibe, ist das Opern-Haus den teutschen Comödianten eingeräumet, die wenigstens was vernünfftigers, obgleich nicht singend, zu Marckte bringen, als die ********* (ich mag sie nicht bey ihren rechten Nahmen nennen).

§. 48.

In Franckreich haben sich diese kleinen, angenehmen Schauspiele, ich meine die Ballette, länger, als sonstwo, im Besitz und in dem besten Ruf von der Welt erhalten: sind auch bis diese Stunde hochgeschätzt. Le Triomphe de l' Amour von **Lully**; L' Idylle de Paix, von eben demselben, so er nur bloß ein Divertissement betitelt; Le Ballet des Saisons von **Colasse**; L' Aricie, von **Charais**; L' Europe galante, das allerliebste Stück, von **Campra**; Les Fêtes galantes, von **Desmarets**; Le Carnaval de Venise von **Campra**; Le Triomphe des Arts von **de la Barre**; Arethuse von **Campra**; Les Fragmens de Lully, Ballet, auch von **Campra**; Les Muses von eben demselbigen ꝛc. ꝛc. sind lauter ausnehmende Meister-Stücke dieser Gattung, welche ich darum anführe, weil sie viel natürlicher fallen, als gantze, langeOpern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen; keine Zotten zulassen; alles so eingerichtet wissen wollen, daß es ohne Zwang fast von selbsten singe, spiele, tantze; und dahero einer öffters Nachahmung höchstwürdig sind.

§. 49.

Diejenigen, so da meinen, alle diese Gattungen hätten nur in den Umständen, zufälligen Dingen und in der wörtlichen Einrichtung ihren Unterschied, nicht aber in der musicalischen Setz-Kunst, irren sich sehr: Denn, ob es zwar alles, grösstesten Theils, und auf das gröbste zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet; so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Characteren, da nehmlich

XI. Ein Pastorale, oder Schäfer-Spiel { tragique, heroisch, comique, Landmäßig,

nicht im Frolocken und Jauchtzen, nicht in prächtigen Aufzügen; sondern in einer **unschuldigen, bescheidenen** Liebe, in einer ungeschminckten, angebornen und angenehmen Einfalt (naïveté) ein rechtes vornehmstes Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: Die Melodien insonderheit.

§. 50.

Zwar ist es freilich wol an dem, daß die wenigsten unter den heutigen Ton-Gelehrten solche abstechende Eigenschafften beobachten, darum man ihnen auch hiemit den Weg zeigen, und Anlaß zu weiterm Nachdencken geben will: Denn sie halten fest dafür, eine Arie sey eine Arie, ein Recitativ ein Recitativ, als wenn einer sagen wollte, alle Bücher wären nichts, als nur lauter Buchstaben; Sie bestünden ja alle aus dem Alphabet; ein Buch sey ein Buch.

§. 51.

Daher denn auch andre Leute, die jenen an Tiefsinnigkeit wenig nachgeben, scheinbare Ursachen genug finden, alles über einen Leisten zu schlagen. Es ist aber beyderseits übel gethan, absonderlich von denen, die der Music obliegen, und so linck davon urtheilen. Diesem Uibel möchte vielleicht diese Einsicht in die Gattungen und Abzeichen der Melodien einiger maassen zu steuren das Glück haben. Wir wollen es versuchen!

§. 52.

Wer demnach ein Pastoral mit gutem Beifall in die Music bringen will, der muß sich überhaupt

haupt solcher Melodien befleissen, die eine gewisse Unschuld und Gutherzigkeit ausdrücken: er muß dabey so viel verliebtes selbst empfinden, oder sich dessen annehmen, als ob er die Haupt-Person im Schäferspiel vorstellte. Kaisers erste Oper, Ismene, so alt sie auch ist, giebt ein gutes Muster ab. Vieler andern dieses Schlages von eben dem berühmten Verfasser zu geschweigen.

§. 53.

Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Printzen unter verstellter Tracht, ingleichen Gottheiten und Lufft-Wagen eingeführet werden, erfordern freilich einen erhabenern Styl in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen. Aber der besagte Haupt-Punct muß doch über alle andre hervorragen. Und wenn sich ein Fürst wie ein Schäfer stellet, muß er auch wie ein Schäfer singen.

§. 54.

Zwar haben auch die Hirten sowol ihre Lustbarkeiten, als andre Leute; sie sind aber einfältiger, kindischer und dem Land-Leben gemässer. Die Pastorale haben auch Aufzüge und öffentliche Spiele; aber sie sind nicht prächtig, sondern nur artig. Dahero müssen die Melodien dazu diesen Eigenschafften, so viel möglich, ähnlich seyn.

§. 55.

Endlich erscheinet unter den theatralischen Gattungen die vornehmste, oder doch die stärckeste, so da ist

XII. Die **Opera**, samt ihrem Anhange: { Tragœdia, das Trauer- / Comœdia, das Lust- / Satyra, das Straf- } Spiel.

Diese fasset gleichsam einen Zusammenfluß von allen übrigen Schönheiten des Schau-Platzes in solcher Maasse in sich, daß es bisweilen zu viel wird. Die Liebe regieret fast allemahl so hefftig, und mit solchen verwirrten Händeln darin, daß kaum andre Gemüths-Bewegungen, es wären denn Kinderspiele, oder unartigen Liebe, Raum darin finden: welches meines Erachtens eine eckelhaffte Sache ist, die weder Noth noch Grund hat. Wir müssen diese Dinge inzwischen so nehmen, wie sie sind; nicht wie sie seyn sollten, oder seyn müsten.

§. 56.

Es hat also derjenige, welcher eine Oper mit Melodien versehen will, auf nichts so sehr sein Augenmerck zu richten, als auf die lebhaffteste Ausdrückung der vorkommenden Leidenschafften: denn obgleich, wie gesagt, die gewaltige Liebe fast immer der Haupt-Affect ist, so erreget sie doch unfehlbar einen Hauffen Unruhe und Bewegungen mit der Eifersucht, Traurigkeit, Hoffnung, Vergnügung, Rache, Wut, Raserey ꝛc. Ich hätte wahrlich grosse Lust den vornehmsten Character einer Oper in der **Unruhe** selbst zu suchen, wenns mir nicht verdacht werden wollte.

§. 57.

Ist die Absicht eines Sing-Spiels tragisch, so muß sich der Gesang darnach richten, und müssen lauter majestätische, ernsthaffte, klägliche Melodien, nach Befinden der Umstände, dabey eingeführet werden, absonderlich zuletzt. Ist aber das Ende einer Oper comisch und lustig, so kehret man es um, und bedienet sich vornehmlich zu rechter Zeit, freudiger, frölicher und anmuthiger Melodien. Ist endlich der Inhalt satyrisch (wiewol deren wenige seyn werden) so müssen die Sang-Weisen hie und da etwas lächerlich, poßierlich und stachelicht heraus kommen. Exempel der ersten Art können etwa aus einem Nero; der zweyten aus einem Jodolet, und der dritten aus einem Don Qui xotte genommen werden. Operetten sind kleine Opern; weiter nichts.

§. 58.

Nach kurtzgefaßter, doch zu unserm Zweck vermuthlich hinreichenden Betrachtung der weltlichen Sachen müssen wir auch derjenigen nicht vergessen, die eigentlich und ins besondere der geistlichen Ton-Kunst gewidmet sind. Und da erscheinen

XIII. Die Dialogi, oder gesungene Gespräche, welche so vielerley Arten, als Materien haben.

Es sind blosse Unterredungen in Noten und auf ungebundene Worte, die gemeiniglich von Schrifftmäßigen Personen geführet, und entweder aus den evangelischen oder andern biblischen Geschichten von Wort zu Wort hergenommen werden. Ihr Styl ist etwas madrigalisch.

Digitized by Google

§. 59.

Ihr Abzeichen iſt hiſtoriſch und andächtig, wobey verſchiedene mit einander ſprechende Perſonen, meiſtentheils in einem langen Arioſo, bald mit, bald ohne Begleitung, eingeführet werden. Da ſind weder rechte Recitative noch Arien, ſondern es herrſchet eine ungeſtörte Abwechſelung des Geſpräches, ohne weitere Veränderung, als daß ſich die Stimmen im Schluß entweder durch einen Choral, oder andern Satz zu vereinbaren pflegen.

§. 60.

Der vorige Hamburgiſche wolverdiente Cantor, **Gerſtenbüttel**, ſetzte offtmahls ſolche Dialogos, und erweckte damit bey dem gemeinen Mann eine ſonderbare Ehrfurcht für das göttliche geſungene Wort, um ſo mehr, weil er auſſer dem Schluß-Satze die gröſſeſte Deutlichkeit darin ſpüren ließ. Es iſt indeſſen eine etwas abgebrachte Gattung der Kirchen-Stücke, welche anitzo auf einen andern Fuß geſetzet ſind.

§. 61.

Daß auch die Orgeln mit verſchiedenen Clavieren, auf gewiſſe Weiſe ſolche Geſpräche nachahmen können, iſt eine recht artige Anmerckung im **Waltheriſchen** Wörter-Buche. Es gibt uns ſolche Vorſtellung einen neuen Beweis, daß die Klang-Rede auch auf Inſtrumenten zu Hauſe gehöret, und ſehr vernehmlich gemacht werden kan.

§. 62.

Obigen Geſprächen hat man denn billig vorgezogen

XIV. Das Oratorium, deſſen Arten ſind
- Die Paſſiones*) oder Vorſtellungen des Leidens Chriſti.
- Epithalamia, Hochzeit-Stücke.
- Epicedia, Trauer-Muſiken.
- Epinicia, Sieges-Geſänge ꝛc. ꝛc.

In denſelben werden entweder durch die Proſopopöie oder Perſondichtung, da aus Dingen Perſonen gemacht werden, die ſonſt keine ſind; oder ohne Verblümung, durch Einführung wircklicher Perſonen, ſolche Vorträge gethan, die nicht in einem dürren Geſpräch, oder in einer Erzehlung allein, ſondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, ſchöne Gedancken und Erwegungen an den Tag legen; die Gemüther ſowol zur Andacht und heiliger Furcht, als auch zum Mitleiden und andern Regungen, vornehmlich aber zum Lobe Gottes und zur geiſtlichen Freude antreiben; durch Choräle, Chöre, Fugen, Arien, Recitative ꝛc. die artigſte Abwechſelung treffen, und ſelbige mit verſchiedenen Inſtrumenten, nachdem es die Umſtände erfordern, **klüglich** und **beſcheidentlich** begleiten.

§. 63.

Ein Oratorium iſt alſo nichts anders, als ein Sing-Gedicht, welches eine gewiſſe Handlung oder tugendhaffte Begebenheit auf dramatiſche Art verſtellet. Die Gemüths-Bewegungen ſind hier wiederum, wie man ſiehet, das vornehmſte, worauf der Compoſiſt Achtung zu geben hat. Es haben aber die Oratorien, wenn ſie geiſtliche Dinge abhandeln, ein anders und höheres zum Vorwurff, als ſonſt: nehmlich Gott und ſeine groſſe Thaten, die freilich weit ernſthafftere Ausdrückungen und Gedancken geben, auch wichtigere Wirckungen bey den Zuhörern thun, als die verſtellten oder gefärbten Affecten des weltlichen Schauplatzes.

§. 64.

„Die Muſic ziehet den Gottloſen, ja ſelbſt den Gottloſen, zum Tempel; ſein Ohr, das „vor andern Lehren verſtopfft iſt, öffnet ſich doch den durchdringenden Klängen; bald rühren „lauter donnernde Accorde, welche die Lüffte zitternd trennen, einen ſolchen unheiligen Menſchen, „erfüllen ihn mit Furcht und Entſetzen; die ſtrenge Harmonie ſtellet ihm einen lebendigen, ſchreck„lichen, unvermeidlichen Gott vor, der mit flammender Hand, auf den Flügeln des Ungewitters „tönend herabfährt, vor welchem tödliche Blitze herfliegen, und dem der Todes-Engel auf dem „Fuſſe nacheilet. In den drauenden Tonen vernimmt der Gottloſe die fürchterliche Annäherung „ſeines Richters; das Raſſeln ſeiner feurigen Wagen; den Sturtz-Fall der lodernden Pechfürs„me; die Abſcheuligkeit des ſchwartzen Abgrundes, und das unwiederrufliche Urtheil ſeiner Ver„dammiß. Bald weiß hergegen eine ſanfftere und erqvickende Zuſammenſtimmung ſeinem Hertzen die

*) Dieſe haben ſeit einiger Zeit, vermuthlich auf Veranlaſſung der Cleri ſey, abermahl ſehr vieles von den bloſſen Dialogis in hieſigen Haupt-Kirchen wieder angenommen; wiewol die Erzehlungen dennoch mit Arien unterflochten ſind. In den Neben-Kirchen ſind die Paſſiones poetiſch abgefaßt, und nach der rechten oratoriſchen Weiſe.

die Bangigkeit wiederum zu benehmen, und ein neues Vertrauen zu erwecken: da wird demselben gleichsam in einer Blumen-Wolcke der Vater aller Güte vorgestellet, der bereit zu vergeben iſt; dafern der Sünder nur ſeufzen, und mit Aſchen auf dem Haupte durch ſeine Buß-Thränen das Feuer der ſonſt ewigen Rache löſchen kan.„

§. 65.

Ich habe mich nicht entbrechen können, dieſe ſchöne Stelle von den Würckungen der Kirchen-Muſic alhier, aus dem offterwehnten Diſcours ſur l'Harmonie, zu überſetzen und einzuſchalten. Uibrigens muß, um zu ſolcher ſeligen Würckung zu gelangen, die Ausdrückung in den Melodien eines Oratorii (welches ſo viele Abzeichen als Leidenſchafften hat) zwar nicht ſo wild, aber wol ſo lebhafft, wo nicht lebhaffter ſeyn, als in Opern: Denn ein Oratorium iſt gleichſam eine geiſtliche Oper und die göttliche Materie verdient es vielmehr als die menſchliche, daß man ſie nicht ſchläfrig ausarbeite. Bey Opern iſt alles Schertz; In Kirchen iſt alles Ernſt, oder ſollte es doch ſeyn. Es gibt indeſſen auch vielerley weltliche Oratorien, die mehr zum Kammer-Styl, als zur dramatiſchen Schreib-Art gehören, und ſich in der Ausarbeitung nach denjenigen Regeln richten, die oben von den Cantaten gegeben werden ſind.

§. 66.

Den näheſten Sitz nehmen die ſo genannten

XV. Concerti da Chieſa, Kirchen-Concerte. } a 1.2.3.4. &c. Voci, con, o ſenza Stromenti.

Dieſe Gattung hat der berühmte **Viadana**, Erfinder des General-Baſſes, zuerſt aufgebracht; Da ſonſt vor ſeiner Zeit, etwa vor 130 Jahren, alles verwirrt und verirret unter einander, mit lärmreichen Fugen und polternden Contrapuncten, mit ſtarcken aus vollem Halſe ſchreienden Chören, ohne Unterſchied guter oder böſer Stimmen, ohne Manier oder Zierlichkeit, ohne Melodie und Verſtändlichkeit, in den Kirchen getrieben wurde: ſo daß man auch bedacht geweſen, allen Geſang und Klang gantz und gar vom Gottes-Dienſte zu verbannen. Und das verurſachten die lieben Moteten.

§. 67.

Gedachter **Viadana** ſchreibt in der Vorrede ſeiner zu Franckfurt 1613 gedruckten Wercke, genug von den trifftigen Urſachen, die ihn bewogen, ſtatt der gewöhnlichen Moteten, die Concerte einzuführen, und es beziehen ſich die meiſten Gründe auf die mir ſo ſehr aus Hertz gewachſene **Deutlichkeit** und Verſtändlichkeit der Melodien, ingleichen auf ein reines Accompagnement mit der Orgel. Der Uberfluß eckelhaffter Fugen und Contrapuncte; die unzierlichen Cadentzen und ungereimten Concordantzen; die Unterbrechung und Unterdrückung der Worte; die unförmlichen Intervalle, zerſtümmelten Harmonien ꝛc. werden alle in beſagter Vorrede nahmhafft gemacht, und, wie billig, getadelt.

§. 68.

Man nimmt ſonſt Davidiſche Pſalmen zu ſolchen Concerten, auch andre Sprüche aus der H. Schrifft; ohne gleichwol allerhand gute gebundene Texte davon auszuſchlieſſen. Anfangs hatten dieſe Kirchen-Concerte keine andre Geſellſchafft, als die Orgeln, und wurden ſehr offt nur mit einer einzigen Stimme geſetzt, welche ſodann mit dem Organiſten gleichſam um den Preis ſtritte. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden ſich auch verſchiedene Inſtrumente dabey ein.

§. 69.

Dieſe Concerte waren übrigens gantz kurtz, etwa von einer Qvart-Seite, zu ieder Stimme gerechnet, und gingen in einem Satze daher, ohne Unterbrechung des General-Baſſes. Es wurden auch, wo es etwa irgend an dieſem oder jenem Sänger fehlte, ihre Parteien bisweilen auf Zincken geblaſen, welche damahls die Stelle der Oboen vertraten. Doch hat die Nachwelt in allen dieſen ſehr viel geändert und gebeſſert.

§. 70.

Die eigentliche Abſicht bey den Concerten war und iſt noch dieſe: die Text-Worte vernehmlich zu machen, und bey einer oder mehr Stimmen dennoch durch Hülffe des General-Baſſes, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen. Wer nun weiß, was Capell- und Concert-Stimmen heutiges Tages ſind, da nehmlich bey den erſten alles was Odem hat, bey den andern aber nur die beſten ſich hören laſſen, der wird ſich deſto leichter einen Begriff von dieſer Melodien-Gat-

tung machen können: zumahl wenn er bedenckt, daß der Nahm von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne.

§. 71.

Eine gantz andre Beschaffenheit hatte es mit den allerältesten Kirchen-Sachen bey der christlichen Music; denn da waren in grossem Ruf und immer hoch am Brete

XVI. Die Motetti, welches gewisse, mit lauter Fugen und Nachahmungen angefüllte, und über einen kurtzen biblischen Spruch mühsam ausgearbeitete vielstimmige Sing-Stücke sind.

Bey denselben wuste man anfänglich von keinem General-Baß. Wäre dieser bey den Moteten Herkommens gewesen, was hätte Viadana nöthig gehabt, seinentwegen und zugleich mit ihm eine andre neuere Gattung der Melodien, nehmlich oberwehnte Concerten, einzuführen? Man muß die Zeiten unterscheiden.

§. 72.

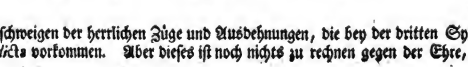
Bey solchen Moteten muste der Organist zwar alle Sing-Stimmen in Partitur bringen, und selbige, wie eine Allemande oder anders Hand-Stück, voller Bocks-Triller und abentheurlicher Toccaten-Schwärmer so fein lieblich daher figuriren; aber das war kein General-Baß. Man wuste bey den Moteten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel auf bemeldte Weise, und die blieb auch offt aus. Man wuste dabey von keinem andern Concertiren, als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellet ward. Alles ging in vollen Sprüngen, da Capella, mit der gantzen Schule Feldein, und hauete immer getrost fort, bis ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung auf viel Meilweges zu sehen; keine Einschnitte in der Klang-Rede, ja vielmehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein Paar offt wenig oder nichts bedeutende Wörter, als: Salve, Regina Misericordiæ u. d. g. Dennoch waren es nicht einmahl lauter ordentliche Fugen; sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andre gleichsam äffete; und mit solcher Einfalt noch ein grosses Wesen machte.

§. 73.

Solte iemand meinen, wir thäten den lieben Alten hierin zu viel; dem kan man noch gantz neue Wercke von einem der grössesten Meister im Druck zeigen, woselbst alle obige Uibelstände richtig anzutreffen sind: daß man sich wundern mögte, wie verständige Leute und Kaiserl. Capellmeister dergleichen öffentlich für was gutes ausgeben können. z. E.

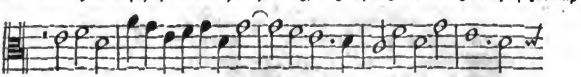
§. 74.

„Ave, Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus. Et „benedictus fructus ventris tui. Ist der bekannte Englische Gruß. Die Ausarbeitung dieser wenigen Wörter begreifft 140 Tact oder 70 Tempora im Capell-Styl, und machen also „den Gruß ziemlich lang. Ihrer 4 legen ihn ab; obgleich die Schrifft nur von einem meldet. Es „trit nach jeden Punct ein andrer Fugen-Satz oder Nachahmungs-Cläuselgen ein; aber man „hält immer still, und bemercket keinen Absatz in der Zeit-Maasse. Das eintzige Ave muß sich „einer gefallen lassen über funfzehnmahl zu hören; Maria neun oder zehnmahl, und das ist gnädig; ꝛc. Dominus tecum erklingt eben so offt, mit einer lauffenden Figur und einem langen „Aushalten auf dem merckwürdigen Worte tecum. Ein gleiches Glück haben die Worte benedicta tu, und zwar in folgender Melodie, wo es Melodie heissen kan:



„Zu geschweigen der herrlichen Züge und Ausdehnungen, die bey der dritten Sylbe des Worts „benedicta vorkommen. Aber dieses ist noch nichts zu rechnen gegen der Ehre, so dem Worte in

in mulieribus *) wiederfährt, wovon ich nothwendig, obgleich ungern, eine Probe herſetzen muß."



Bey allen dieſen führt der Sopran den Gregorianiſchen hiehergehörigen Geſang auf das ſteifeſte" und feſteſte: nehmlich den hochgeehrten Cantum firmum. Das laßt mir ein heutiges Model" ſeyn! Gute Harmonie! Schöne Harmonie! Aber kein Verſtand; keine Melodie; keine Gemüths" Bewegung; keine Einſchnitte! ꝛc."

§. 75.

Es gehört wahrlich groſſe und unermüdete Arbeit zu dieſen Sachen. Aber eben das beſtändige Arbeiten in den alten Wercken des Prænestins (welchen man zum Behuf derſelben anführet) war die einzige gefährliche Urſache, daß die Kirche auf ein Haar der Muſic wäre beraubet worden, wenn beſagter Päbſtlicher Capelmeiſter ſeine Schreib-Art nicht klüglich geändert, und zu rechter Zeit mehr Einfalt angenommen **) hätte. Die neuern Künſteley-Verfechter mögten es ihm nur immer hierin nachthun. Denn, daß eine iede Stimme ihre eigene, mit den übrigen gantz wol harmonirende Melodie führet, das macht die Sache nicht aus: weil es, auf gewiſſe Weiſe, immer geſchehen ſoll und muß; aber wegen des Begriffs der Zuhörer iſt es klug gethan, daß ſolche Melodien nicht in einerley Range und auf gleichförmiger Höhe oder Stuffe †) ſtehen, ſondern, daß immer bald dieſe bald jene unter ihnen hervorrage, ſo wie das Hauptbild in einem Gemählde, welches keinem Menſchen gefallen, noch der Natur gemäß ſeyn kan, wenn alle Poſituren darin von gleicher Ausarbeitung ſind. Es verdient wol zweimahl geſagt zu werden.

§. 76.

Die heutigen Frantzoſen nennen zwar noch bis dieſe Stunde alle ihre Kirchen-Stücke, faſt ohne Unterſchied, des Motets: Man kan ihnen auch ſolche Freiheit gerne gönnen: wiewol die Unwiſſenheit in der Benennung eines Dinges keinen übel gegründeten Argwohn gibt, daß man auch das Ding oder die Sache ſelbſt nicht recht kenne oder verſtehe. Es ſchlägt ſelten fehl. Allein die Einrichtung der Frantzöſiſchen ſo genannten Motets iſt doch anitzo etwas beſſer, als ſie vor Alters war: Denn es kommen gar offt Abwechſelungen darin vor, da nehmlich die eine oder andre ausnehmende Stimme ſich etwa allein hören läſt und concertirt.

§. 77.

Aus angeführten Umſtänden iſt demnach leicht zu ſchlüſſen, daß zwar die eigentliche Motetten Art nicht gantz zu verwerffen; Doch aber höchſtnöthig ſey, dieſelbe allenfals mit der Concerten-Art durchzuflechten, und dem Worts-Verſtande oder der Vernunfft in keinem Stücke zu nahe zu treten, wenns auch die beſte Fuge von der Welt koſten ſollte. Es heiſt hier: Ich habe es wol alles Macht; aber es frommet nicht alles.

§. 78.

Die Verbeſſerung der Moteten hat den Grund zu den Miſſen geleget, nehmlich zu denjenigen Stücken, welche bey den Catholiken im Anfange des Gottes-Dienſtes aufgeführet werden, und ſowol aus ein-zwo und drey-Stimmigen Sätzen, als aus vollen Chören und prächtigen Fugen beſtehen. Das Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus Dei, die Seelmeſſen ꝛc. gehören hieher. Und ſo viel ſey von den ſechszehen Gattungen der Singe-Melodien oder Stücke geſagt; doch ohne hierin Maaß und Ziel zu ſtecken.

§. 79.

Oben iſt ſchon erwehnet worden, daß bey Inſtrumental-Sachen alles beobachtet werden müſſe, was die Setz-Kunſt von den Vocal-Melodien erfordert; ja, offt ein mehres. Solches wird hiemit bekräfftiget, da wir zu den Spiel-Melodien und deren Gattungen ſchreiten. Denn

*) Die Ausdehnungen müſſen unter andern auch die Eigenſchafft haben, daß die Wörter, darauf ſie fallen, auch dem Verſtande nach eine Ausdehnung vertragen können. Dem Verſtande nach ginge es hier wol nicht an; ein loſer Vogel aber mögte meinen, es ginge dem Leibe nach wol an.

**) vid. den Götting. Ephor. p. 59. die muſical. Critick im erſten Bande p. 308. 309. it. die kleine General-Baß-Schule p. 23.

†) Welches in den Moteten geſchiehet: da gleichſam ein pelo mele im höchſten Grade regieret.

da hat man erſt auf die Gemüths-Neigungen zu ſehen, die mit bloſſen Klängen, ohne Worte, ausgedruckt werden ſollen; hernach auf die Einſchnitte der Ton-Rede, wobey die Worte uns den Weg nicht weiſen können, weil ſie nicht gebraucht werden; drittens auf den Nachdruck, auf die Emphaſin; viertens auf den geometriſchen; und fünfftens auf den arithmetiſchen Verhalt. Man ſehe nur die allerkleineſte Melodie an, ſo wird ſichs wahr befinden.

§. 80.

Wie nun in der gantzen Natur und allem erſchaffenen Weſen kein eintziger Leib ohne Zergliederung recht erkannt werden mag: ſo will ich immer der erſte ſeyn, der eine Melodie zerleget und ihre Theile ordentlich unterſuchet. Zur Probe ſolls fürs erſte einem Menuetgen gelten, damit iedermann ſehe, was ein ſolches kleines Ding im Leibe hat, wenns keine Mißgeburt iſt, und damit man von geringen Sachen auf wichtigere ein geſundes Urtheil fällen lerne.

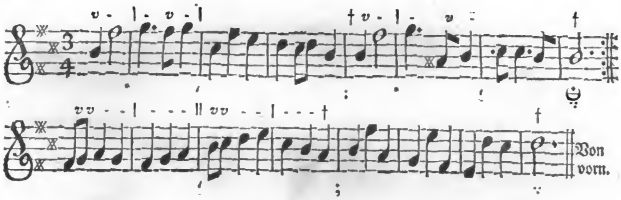
§. 81.

Es hat demnach
I. Le Menuet, *la Minuetta*, ſie ſey gemacht { zum Spielen, zum Singen, zum Tantzen, } insbeſondre

Keinen andern Affect, als eine **mäſſige Luſtigkeit**. Wenn die Melodie eines Menuets nur ſechszehn Tact lang iſt, (denn kürtzer kan ſie nicht ſeyn) ſo wird ſie wenigſtens einige Commata, ein Semicolon, ein Paar Cola, und ein Paar Puncte in ihrem Begriff aufzuweiſen haben. Das ſollte mancher ſchwerlich dencken; und iſt doch wahr.

§. 82.

An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art iſt, kan man auch den Nachdruck deutlich vernehmen; der Accente, Fragezeichen ꝛc. zu geſchweigen, die gar nicht fehlen. Der geometriſche Verhalt ſowol, als der arithmetiſche *) ſind unentbehrliche Dinge Bewegungs-voller Melodien, und geben denſelben die rechte Maaſſe und Geſtalt. Wir wollen an dem Menuet hievon ein ſolches Beyſpiel zeigen, welches bey allen übrigen, als ein Muſter, zur Zergliederung dienen kan.



§. 83.

Da iſt nun ein gantzer melodiſcher **Zuſammenſatz** (Paragraphus) von 16 Tacten, aus welchen 48 werden, wenn man ſie vollend zu Ende bringt. Dieſer Zuſammenſatz beſtehet aus zweien einfachen Sätzen, oder Periodis, die ſich, gleich den folgenden Einſchnitten, **durch die Wiederholung**, um ein Drittel des gantzen vermehren, und unter ihren Schluß-Noten mit dreien Puncten (∴) bemercket ſind; die gäntzliche Endigung aber, als der letzte Punct, mit dem Zeichen 𝄐

§. 84.

Es befindet ſich in dieſem Paragrapho nicht nur ein **Colon** oder Glied; ſondern auch ein **Semicolon**, oder halbes Glied: Die man bey ihren gewöhnlichen, unter die Noten geſetzten Zeichen erkennen kan. Man trifft ferner drey **Commata** an, daraus neun werden, und die mit dem bekannten Beiſtrichlein verſehen ſind. Die dreifache **Emphaſin** aber haben wir mit eben ſo vielen Sternlein angedeutet. Der **geometriſche Verhalt** iſt hier, wie durchgehends bey allen guten Tantz-Melodien, 4, und hat ſo viele Kreutzlein zum Abzeichen. Die **Klang-Füſſe** des erſten und zweiten Tacts werden im fünften und ſechſten wieder angebracht. Die andern, ſo ſich hier-

*) Man nennet dieſe ſonſt numerum ſectionalem und rhythmum.

hernach im neunten und zehnten Tact angeben, höret man gleich im elften und zwölften noch einmahl, woraus denn die **arithmetische Gleichförmigkeit** erwächst. Und das wäre die gantze Zergliederung in acht Stücken: Deren erstes die 2 Periodos; Das zweite das Colon; Das dritte ein Semicolon; Das vierte die 9 Commata; Das fünfte die Emphasin; Das sechste den geometrischen; das siebende den arithmetischen Verhalt, und das achte endlich den Schluß-Punct ausmacht.

§. 85.

Wer ein Menuet zum Clavier haben will, der schlage nur, sowol dieser, als vieler andrer Ursachen halber, **Kuhnauens, Händels, Graupners** ꝛc. Hand-Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreien Menuet-Arten zu finden, nur fragen dürffen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattung zum Tantzen, oder zum Singen wol schicken? Und der erste Blick wird ihm mit Nein antworten.

§. 86.

Wegen der Sing-Menuetten nehme man weltlich-dramatische Arbeit zur Hand, absonderlich von Welschen und Teutschen Opernmachern, die gar offt setzen: Aria, rempo di Minuetta, ob es gleich allemahl keine fömliche Menuetten sind. Die rechten, aufrichtigen Tantz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kan man nirgend besser antreffen, als bey den Frantzosen, und ihren geschenten Nachahmern in Teutschland, unter welchen **Telemann** der vornehmste ist: so viel noch bekannt.

§. 87.

Hiernächst betrachten wir

II. Die Gavotta, deren Arten ebenfalls { zum Singen, solo, tutti, zum Spielen, da Cembalo, di Violini &c. zum Tantzen ꝛc. abzielen.

Ihr Affect ist wircklich eine rechte **jauchzende Freude**. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel-Tact; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet; ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. Ich wollte wünschen, daß dieser Unterscheid ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß man nicht alles so überhaupt eine **schlechte Mensur** nennen mögte: wie geschiehet.

§. 88.

Das **hüpffende** Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keinesweges das **laufende**. Die welschen Setzer brauchen eine Art Gavotten für ihre Geigen, darauf sie sonderlich arbeiten, welche offt mit ihren Ausschweiffungen gantze Bögen erfüllen, und nichts weniger, aber wol was anders sind, als sie seyn sollten. Doch wenn ein Welscher es nur dahin bringen kan, daß man seine Geschwindigkeit bewundert, so macht er alles aus allem. Fürs Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freiheit gebrauchen; sie treiben es aber doch nicht so arg, als die gefiedelten.

§. 89.

Daß die Frantzosen Gavote und nicht Gavotte schreiben, daran ist ihre Aussprache Schuld, in welcher das Endigungs e so wenig gilt, daß das t dadurch eine doppelte Krafft gewinnet. Was aber **Menage** von dem Ursprunge des Nahmens Gavote gedenckt, als ob derselbe von einem Bergvolcke in der Landschafft Gap herkomme, läßt sich hören. Mich deucht ich sehe diese Bergmänner auf den Hügeln mit ihren **Gavoten** herumhüpffen. Was mehr dabey zu beobachten vorfällt, wird man im ersten Theil des Orchesters, in Niedts Handleitung II Theil, im **Brossard**, und endlich im **Walther** zu suchen haben. Wenn aber dieser letzte vermeinet, es sey so was seltenes, daß eine Gavot mit einem halben Schlage anfange, darüber könnte man eine Menge wiedersprechender Proben aus welschen Verfassern, absonderlich aus den Wercken des **Steffani**, wiewol nur in Sing-Gavotten und Chören, beibringen: nehmlich im melismatischen Styl.

§. 90.

Eine Melodie, die mehr flieſſendes, glattes, gleitendes und an einander hängendes hat, als die Gavotte, ist

III. Die Bourrée, { zum Tantzen, vornehmlich. zum Singen, im melismatischen Styl.

Diese Melodien-Gattung hat, meines Wissens, keine solche Neben-Arten, oder, sie ist viel-

mehr noch nicht so ausgeartet, als die Gavot; obwol bisweilen in theatralischen und andern weltlichen Sachen eine Sing-Arie, col tempo di Borea, zum Vorschein kömmt. Wie die Bourreen gebildet seyn, anfangen und aufhören müssen, das stehet schon an mehr, als einem Orte. Doch muß ich hier sagen, daß ihr eigentliches Abzeichen auf der **Zufriedenheit**, und einem **gefälligen Wesen** beruhe, dabey gleichsam etwas **unbekümmertes** oder **gelassenes**, ein wenig nachläßiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist.

§. 91.

Das Wort Bourrée an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopfftes, wolgesetztes, starckes, wichtiges, und doch weiches oder zartes das geschickter zum schieben, glitschen oder gleiten ist, als zum heben, hüpffen oder springen. Hiemit kommen die so eben erwehnten Eigenschafften der Boureen-Melodie ziemlich überein, nehmlich: zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachläßig, gemächlich und doch artig.

§. 92.

Da man nun einen bekannten Tantz hat, der einer gewissen Braut zu Ehren la Mariée heißt, so könnte es gar wol seyn, daß die Biscayer, bey denen die Bourree zu Hause gehöret, und wo es selten frische niedliche Leiber gibt, etwa einem solchen Frauenzimmer zu Gefallen diesen Tantz eingeführet, und so benennet hätten. Er schickt sich wahrlich zu keiner Art der Leibesgestalten besser, als zu einer untergesetzten. Doch sinds nur Muthmaassungen, die mehrentheils mislich zu seyn pflegen.

§. 93.

Wir gehen weiter, und nehmen vor uns

IV. Den Rigaudon { zum Spielen, zum Tantzen, zum Singen.

Dessen Melodie ist, meines Erachtens, eine von den artigsten. Ihre Eigenschafft bestehet in einem etwas **tändelnden Scherz**. Von Italienern wird der Rigaudon offt zu Schluß-Chören in dramatischen Sachen; von den Frantzosen aber zu absonderlichen Oden und ergetzlichen Arietten im Singen gebraucht. Seine Form kan aus dem Orchester abgenommen, dabey aber noch bemercket werden, daß der dritte Absatz gleichsam eine Einschaltung oder Parenthesin vorstellen muß, als ob derselbe gar nicht mit zum Vortrage gehörte, sondern nur so von ungefehr dazwischen käme: derowegen auch dieser dritte und kleine Absatz tief am Klange seyn, und keinen rechten Schluß haben muß, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle.

§. 94.

Uibrigens ist der Rigaudon ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bourree zusammengesetzet, und mögte nicht unfüglich eine vierfache Bourree heissen. Doch sind die Umstände und Förmelgen, die Eintheilung, der Umfang, die Abwechselung gantz anders beschaffen. Diese Tantz-Melodie hieß vor Alters in welscher Sprache nur Rigo, welches einen Fluß oder Strom bedeutet, und ich finde wircklich, daß sie bey den Seeleuten sehr gäng und gäbe ist. Also hat fast ein iedes Element, ja es haben Berge und Thal eigene Melodien. Man hat einen bekannten Schiffer-Rigaudon, der mit diesen Worten anfängt: Dans nos Vaisseaux &c. Selbiger ist ein recht gutes Muster. **Richelet** sagt, der Rigaudon komme aus der Provence her: und ich glaube es desto williger, weil das mittelländische Meer daselbst die Gemeinschafft mit Welschland unterhält.

§. 95.

Unsre nächste Betrachtung fällt auf den Marsch, oder

V. La Marche, welcher entweder { ernsthafft oder poßirlich ist.

Seine rechte Eigenschafft ist was **heldenmüthiges** und **ungescheutes**; doch nichts wildes oder lauffendes. Daher ist es unrecht gehandelt, wenn man aus allerhand Melodien Marsche machen will. Gemeine Dutzend-Componisten stehen in den Gedancken, ein Marsch könne niemahls lustig genug seyn: traurig, kläglich, jämmerlich und weinend darff man ihn eben nicht machen; doch auch nicht auf den Sprung. Ein Marsch ist eigentlich kein Tantz: und wenn er in Schauspielen gebraucht wird, schreiten die Personen nur gantz langsam daher, ohne tantzen, hüpffen oder springen; doch figuriren sie unter einander, welches wol zu sehen ist, absonderlich von Gewafneten oder Kriegesleuten.

§. 96.

Digitized by Google

§. 96.

Auch hindert es der Ernsthafftigkeit einer solchen Melodie mit nichten, wie manche wähnen, wenn sie gleich die ungerade Tact-Art führet. Lully hat sehr viele Marsche in der ungeraden Zeit-Maasse gesetzet; sich aber stets dabey die stoltzen Abzeichen und das kriegerische Wesen äusserst angelegen seyn lassen. Wie gar zu viel Feuer keinen wahren Held macht; sondern ein gantz unverzagtes, festes Gemüth schier durch nichts beweget, oder aus seinem eigentlichen Sitz gebracht wird, indem es sonst aller klugen Entschliessung gute Nacht saget, und der Hitze den Zügel schiessen läßt; also kan ein melodischer Setzer sich hieraus schon ein Bild machen, nach welchem seine Marsche keinen lodernden Brand, sondern eine muthige Wärme in sich halten müssen.

§. 97.

Nun gibt es zwar Fälle, da auch die Marsche ihre Eigenschafft verändern, und sich nach gewissen Umständen einrichten lassen müssen: denn wenn ich z. E. einen Hauffen Arlequins oder andre lustige Brüder, mit einer ernsthafften Melodie einführen wolte, würde solches ungereimt herauskommen; ie lächerlicher der Marsch bey solcher Gelegenheit ausfällt, ie besser ist er. Und dazu gehört auch ein eigenes Abzeichen. Habe ich aber nicht mit satyrischen Personen, sondern mit tapffern Soldaten zu thun, so muß mein Marsch was gesetztes und unerschrockenes darlegen.

§. 98.

Mit dem auf Zug und Wachten so nützlichem Spiel hat eine ziemlich-nahe Verwandschafft, und doch einen besondern Gattungs-Unterschied

VI. Die Entrée.

Es muß bey derselben das **erhabene** und **majestätische** Wesen allerdings Statt finden; aber sie darff doch so gar hochtrabend nicht einhergehen. Hergegen hat die Entree mehr scharffes, punctirtes und reissendes an sich, als sonst irgend eine andre Melodie; wobey zugleich die Ebenträchtigkeit der Marsche fehlet, oder in etwas abgehet. Ihre herrschende Eigenschafft ist die **Strenge**, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zu solcher Aufmercksamkeit reitzet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden sollte.

§. 99.

Die zwo Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholet, können bey einer Entree wol etwas länger seyn, als bey einem Marsch: jene leidet auch die ungerade Anzahl der Täcte, weil ihr Wesen nicht fliessend, sondern etwas störrisch ist; dieser hergegen gibt solches durchaus nicht zu, sondern will einen genauen geometrischen Verhalt haben. Ferner macht man auch gerne die beiden Wiederholungs-Theile der Entree ungefehr von einerley Länge; beym Marsch aber ist gemeiniglich der erste dieser Theile kürtzer, als der andre, und was dergleichen noch nie bemerckter Unterschied mehr seyn mag, welchen die Gegenhaltung beider Melodien, nach dieser Anleitung, desto leichter entdecken wird.

§. 100.

Eine iede Tantz-Melodie heißt zwar sonst bey den Frantzosen mit dem allgemeinen Nahmen eine Entrée; woraus wann sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienet, und die Banden einführet. Aber im besondern Verstande ist es eine solche hyporchematische Gattung, nach welcher offt auch nur eine einzige Person, mit der grössesten Kunst, Stärcke und Geschicklichkeit, gantz ernsthafft tantzet.

§. 101.

Noch eines ist hiebey zum Abzeichen und zum erstenmahl anzumercken, daß nehmlich der Anfang einer Entree, um ihre Ansehnlichkeit desto besser zu zeigen, bisweilen mit der Oberstimme gantz allein gemacht, und der Baß erst, wenn er pausirt hat, nachahmend eingeführet wird, fast auf die Weise, wie offt bey Ouvertüren zu geschehen pfleget. Doch muß die Pause des Basses bey beiden nicht über einen Tact betragen.

§. 102.

Diesen ernsthafften Melodien mag nun auch wiederum was frisches und hurtiges folgen, nehmlich

VII. Die Gique, mit ihren Arten, welche sind { die gewöhnliche, die Loure, die Canarie, die Giga.

Die gewöhnlichen oder Engländischen Giqven haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen **hitzigen und flüchtigen Eifer**, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und punctirten zeigen hergegen ein **stoltzes, aufgeblasenes** Wesen an: deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind: die **Canarischen** müssen grosse **Begierde** und **Hurtigkeit** mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen. Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äusersten **Schnelligkeit** oder **Flüchtigkeit**; doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschiessende Strom-Pfeil eines Bachs.

§. 103.

Alle diese neue Anmerckungen haben ihre Absicht nicht sowol ins besondere auf den völligen Begriff der blossen Täntze, als auf die Entdeckung des darin steckenden Reichthums und dessen gescheute Anwendung, bey einer Menge andrer und wichtiger-scheinenden Dinge: absonderlich bey feinen Singsachen und Ausdrückung der Leidenschafften allerhand Art; alwo unzehlbare ja unglaubliche Erfindungen aus diesen unansehnlichen Quellen hervorkommen. Man dencke dieser Erinnerung nur recht nach.

§. 104.

Da gibt es, so wie von einigen der übrigen Melodien-Gattungen auch Arietten a tempo di Giga zum Singen: vornehmlich auf die Art der Loures, die keine unangenehme Wirckung thun. Mit der blossen Giqven-Weise kan ich schon vier Haupt-Affecten ausdrücken: den Zorn oder Eifer; den Stoltz; die einfältige Begierde und das flüchtige Gemüth. Die Einfalt der canarischen Giqven wird insonderheit dadurch ausgedruckt, daß alle vier Absätze und Wiederkehrungen immer im Haupt-Ton, und in keinem andern schliessen.

§. 105.

Es ist auch keinesweges hiebey zu vergessen

VIII. Die Polonoise, oder der Polnische Tantz { in gerader / in ungerader } Tactmaasse.

Man sollte nicht meinen, was für sonderbaren Nutzen diese Melodien-Gattung hat, wenn sie in singenden Stimmen, nicht zwar in ihrer eignen Gestalt; sondern nur auf dem Polnischen Fuß angebracht wird. Doch ist sie, so viel mir wissend, noch von niemand beschrieben.

§. 106.

Zwar ist die Tantzweise der Polen nicht unbekannt; doch dürffte iedermann nicht bemercket haben, daß ihr Rhythmus bey gerader Zeitmaasse **vornehmlich** der *) Spondäus ist, mit welchem auch so gar geschlossen wird, das sonst mit keiner Melodie in der Welt, zumahl im fortgesetzten Unisono, geschiehet. Bey ungerader Zeitmaasse verändert sich der Spondäus in den Jambum, so daß bey der ersten Art zwo gleich-lange Noten, oder halbe Schläge in einem Ton; bey der andern aber eine kurtze und eine lange, nehmlich eine Viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton regieren. Ich sage vornehmlich: denn diese Klangfüsse werden gleichwol auch mit andern untermischet, wie aus den Exempeln am besten zu ersehen.

§. 107.

Der Anfang einer Polonoise, in genauem Verstande genommen, hat darin was eigenes, daß sie weder mit dem halben Schlage im Aufheben des Tacts, wie die Gavot; noch auch mit dem letzten Viertel der Zeitmaasse eintritt, wie die Bourree: sondern geradezu ohne allen Umschweif, und wie die Frantzosen sagen, sans façon, mit dem Niederschlage in beiden Arten getrost anhebet.

§. 108.

Wenn ich etwas zu setzen oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondre **Offenhertzigkeit** und ein **gar freies** Wesen herrschte, wolte ich keine andre Melodien-Gattung dazu erkiesen, denn die Polnische: maassen meines Ermessens hierin ihr wahres Abzeichen, ihr Character und Affect beruhet. Selten lässet sich die Natur und Eigenschafft eines Volcks bey desselben Lustbarkeiten und Täntzen verstecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mögte.

§. 109.

Wiederum eine sonderbare, zu vielen andern Stücken nützliche Melodien-Gattung, welche zu gantz fremden Einfällen Anlaß gibt, ist

IX.

*) S. das sechste Haupt-Stück dieses Theils §. 17.

IX. Die Angloiſe, der Engländiſche Tantz, dahin gehören { Die Country-Dances, Ballads, Hornpipes &c.

Was vortreffliches und dabey ſeltſames haben dieſe Tantz-Melodien an ſich, welches diejenigen Büchlein bezeigen, die von Zeit zu Zeit in Amſterdam bey **Jeanne Roger** zum Vorſchein kommen, und Sammlungen enthalten. Daſelbſt kan ſich ein jeder von der Geſtalt ſolcher Melodien gute Nachricht holen, und erfahren, daß ſie nicht eben aus rückenden Noten beſtehen, ſondern viel weiter um ſich greiffen, ſchöne flieſſende Melodien führen; die Klang-Füſſe ungemein beobachten; voller ſtarcken Bewegungen ſtecken, und in der Ton-Kunſt recht-artige **Sonderlinge** ſind.

§. 110.

Die Haupt-Eigenſchafft der Angloiſen iſt, mit einem Worte der **Eigenſinn**; doch mit ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Wer nun dieſe Gemüths-Bewegungen, abſonderlich die erſte vorzuſtellen hat, der laſſe ſich die Unterſuchung ſolcher Melodien empfohlen ſeyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraiſchen Styl, wie ihn die beſagten Country-Dances, zum Grunde legen.

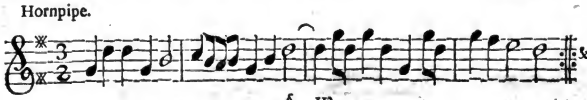
§. 111.

Was die **Ballads** betrifft, ſo ſiehet man leicht, daß der Nahm vom Ballet, oder vom Tantz insgemein, herkömmt; aber eigentlich ſind es in England melismatiſche Geſänge, Oden oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornehmlich zum Singen geſetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tantzen gebraucht werden, gleich den frantzöſiſchen **Vaudevilles** oder Gaſſenhauern. Man hat von den ſo genannten Ballads eine ziemliche Sammlung, unter dem Titel: **Pillen wieder die Traurigkeit** *): worin eine Menge ſolcher Lieder gedruckt ſtehen.

§. 112.

Die **Hornpipen** ſind ſcotländiſcher Abkunfft, und haben bisweilen ſo was auſſerordentliches in ihren Melodien, daß man dencken mögte, ſie rührten von den Hofcompoſiteurs am Nord- oder Süd-Pol her. Wer ſie indeſſen zu unterſuchen die Mühe nehmen, und, was er daraus begriffen, zu rechter Zeit wol anwenden will, kan auch ſchon ſeinen Nutzen daraus ziehen. Man ſpielet ſie in Scotland auf einem Inſtrument, das unſerer Sackpfeiffe einiger maaſſen ähnlich iſt, und von den Frantzoſen Muſette genannt, auch nicht ſo verächtlich gehalten wird, als man wol meinen ſollte. Ich will doch zur Probe etwas weniges von ſolchem ſcotländiſchen Tantze herſetzen, weil man ſonſt in keinem Buche Nachricht davon findet.

Hornpipe.



§. 113.

Zu den hurtigen Melodien gehöret noch

X. Le Paſſepied, entweder { in einer Symphonie, oder zum Tantzen.

Sein Weſen kömmt der **Leichtſinnigkeit** ziemlich nah: denn es finden ſich bey der Unruhe und Wanckelmüthigkeit eines ſolchen Paſſepied lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die man bey einer flüchtigen Gigue antrifft. Inzwiſchen iſt es doch auch eine ſolche Art der Leichtſinnigkeit, die nichts verhaßtes oder misfälliges, ſondern vielmehr was angenehmes an ſich hat: ſo wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeſtändig iſt, dennoch ihren Reitz dabey nicht verlieret.

§. 114.

Bey den beſten Schiffleuten in Franckreich, nehmlich in Bretagne, hat dieſe Tantz-Melodie ihren Urſprung. Das iſt gewiß. Ob aber das wanckende und veränderliche See-Element hiebey ſeinen Einfluß habe, ſolches will ich ungeſagt ſeyn laſſen.

*) Pills to purge Melancholly.

Digitized by Google

§. 115.

Diejenige Art der Paſſepieds, welche offt in weltlichen Symphonien gebraucht wird, gewinnet eine andre Geſtalt, durch das vorhergehende und nachfolgende in ſolchen Inſtrumental-Stücken, und dienet nur ſtatt eines Allegro oder hurtigen Zuſatzes: Denn nicht ſelten ſchließt ſich dergleichen Symphonie, zumahl bey den welſchen Setzern, mit einer ſolchen Tantz-Weiſe. Die Frantzoſen hergegen wenden ſie bloß zur Uibung ihrer Füſſe an. Uns Teutſche mag nichts hindern, wenn etwa Gemüths-Bewegungen aufſtoſſen ſollten, die mit obigen übereinkämen, wenigſtens den Rhythmum, wo nicht die Form eines Paſſepied mitzunehmen.

§. 116.

Was die Sauffhelden ein Runda nennen, muß ja niemand mit derjenigen Gattung unſrer Melodien verwechſeln, die man wegen ihrer in die Runde gehenden Wiederkehr

XI. Ein Rondeau nennet, ſolches hat entweder { eine gerade / oder ungerade Zeitmaaſſe,

und ſtellet dasjenige in der Tonkunſt vor, was in der Dichtkunſt durch ein eben alſo genanntes Reimgeſchlecht angedeutet wird. Der 136 Pſalm iſt, nach ſeiner Art nichts anders, als ein Rondeau. Luther nennet ihn eine Litaney. Aber eine Litaney iſt ein Gebet; Und der Pſalm enthält ein Lob der Güte Gottes. Alle Litaneien ſind Gebete en Rondeau; Aber alle Rondeaus ſind keine Litaneien.

§. 117.

Ich wüſte nicht, daß dieſe Art der Melodien, deren Beſchreibung in meinem Niedt enthalten, ſehr offt zum Tantzen gebraucht worden wäre; Wol aber deſto mehr zum Singen, und hauptſächlich zu Inſtrumental-Concerten. Meines Bedünckens regieret in einem guten Rondeau eine gewiſſe Standhafftigkeit, oder vielmehr ein feſtes Vertrauen: Wenigſtens läßt ſich dieſe Gemüths-Beſchaffenheit ſehr gut dadurch vorſtellen.

§. 118.

Anlangend XII. Die Sarabanda, mit ihren Arten { zum Singen / - - Spielen und / - - Tantzen:

So hat dieſelbe keine andre Leidenſchafft auszudrucken, als die Ehrfucht; Doch ſind oberwehnte Arten darin unterſchieden, daß ſich die Tantz-Sarabande in engerer und doch dabey viel hochtrabenderer Verfaſſung befindet, als die übrigen; daß ſie keine lauffende Noten zuläſt, weil die Grandezza ſolche verabſcheuet, und ihre Ernſthafftigkeit behauptet.

§. 119.

Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man ſich etwas bey dieſer Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freiheit, ja, macht wol gar Verdoppelungen oder gebrochene Arbeit daraus, welche insgemein Variationes, von den Frantzoſen aber Doubles genannt werden. Mr. Lambert, des Lully Schwieger-Vater, pflegte dergleichen *) Verkleinerungen, wenn ich ſo reden darff, auch ſelbſt in Sing-Sarabanden anzuſtellen. Ein ieder bleibe bey ſeinem Geſchmack; meiner wäre es nicht.

§. 120.

Sonſt ſcheinen die bekannten Folies d' Eſpagne auf gewiſſe Weiſe mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; ſie ſind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernſt geſagt. Denn es iſt wahrlich mehr gutes in ſolcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Qvart begreifft, als in allen Mohren-Täntzen, die iemahls erfunden ſeyn mögen †).

§. 121.

Jedermann wird wiſſen, daß es eine Gattung von Inſtrumental-Tantz- und Sing-Melodien gebe, mit Nahmen

XIII. Die Courante, oder Corrente. Man hat deren { zum Tantzen, / fürs Clavier, Laute ꝛc. / für die Geige, und / zum Singen.

Wenn

*) Man heiſſet ſie auf Latein: Diminutiones Notarum, wie ſchon an einem andern Orte erwehnet worden; doch hier auch nicht ſchaden kan.

†) S. den Göttingiſchen Ephorum p. 102.

Digitized by Google

Wenn die Courante getantzt werden soll, findet sie ihre unumstoßliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß, wenn er sie aus dem Orchester, aus dem Niedt ꝛc. ersehen hat. Kein andrer Tact, als der Dreihalbe $\frac{3}{2}$ hat dabey Statt.

§. 122.

Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schrancken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tantz-Art am nähesten; ob sie wol eigentlich nur das tempo di Corronte, die Bewegung, und eben nicht die gantze Form derselben gebrauchen.

§. 123.

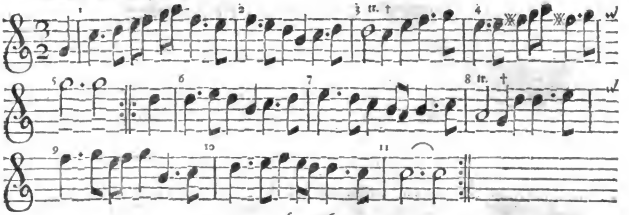
Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Franckreich, ist gemeiniglich die Courante, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse **Hoffnung.** Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.

§. 124.

Weil dieses vieleicht noch kein Mensch gesagt, auch wol schwerlich gedacht haben mag, so wird mancher meinen, ich suchte etwas in diesen Dingen, das nicht darin zu finden, sondern in meinem eignen Gehirn jung geworden sey. Aber ich kans einem ieden fast handgreifflich vor Augen legen, daß obige drey Umstände, einfolglich der daraus bestehende Affect, in einer guten Courante anzutreffen sind, und seyn müssen. Laßt uns eine alte, sehr bekannte Melodie dazu ausſuchen: denn die neuen fahren nicht nur aus der Gleise; sondern man mögte auch einwerffen, ich hätte sie selber nach meinem Sinn so gemacht und eingerichtet, nur zur Behauptung des obigen Satzes von der Hoffnung. Ich bin gewiß versichert, wenn die Liebhaber der Laute ihre Couranten untersuchen, sie werden es eben so wahr, als bey folgender, befinden.

§. 125.

Courante. Die Hoffnung.



§. 126.

Bis an die Helffte des dritten Tacts, wo das † stehet, ist was **hertzhafftes** in dieser Melodie, absonderlich gleich im allerersten Tact: Das wird niemand leugnen können. Von da bis an die Helffte des achten Tacts, wo eben dasselbe Zeichen des Kreutzes befindlich ist, äussert sich ein **Verlangen**; bevorab in den drittehalb letzten Täcten, und mittelst der wiederholten Cadentz in die Quint unterwärts; endlich erhebt sich gegen das Ende eine kleine Freude, zumahl im neunten Tact.

§. 127.

Eine ziemliche Anzahl solcher Couranten, darunter viele noch besser, und im geometrischen Verhalt richtiger, sind von mir auf diese Art untersuchet worden; Aber alle von ächten und bewährten Verfassern, die es aus natürlichem Triebe, par instinct, ohne Absicht und Vorsatz getroffen haben. Und es hat sich immer die Wahrheit dessen, was ich hier von der Gemüths-Bewegung anführe, darin erwiesen. Ich könnte gar leicht von allen andern Gattungen solche Proben beibringen und aus einander legen; Aber so würden wir die uns gesetzte Schrancken weit überschreiten.

§. 128.

In Clavier- Lauten- und Violdigamben-Sachen gehet

XIV. Die Allemanda, als eine aufrichtige Teutſche Erfindung, vor der Courante, ſo wie dieſe vor der Sarabanda und Giqve her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet. Die Allemande nun iſt eine gebrochene, ernſthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das ſich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.

§. 129.

Man hat auch einen ſonderlichen Tantz, der mit dem Allemanden-Nahmen beleget wird; ob er wol einem Rigaudon viel ähnlicher ſiehet, als einer rechten Allemande. Noch eine andre, und zwar die dritte Geſtalt gewinnet dieſe Gattung bey den welſchen Componiſten für die Violine: Womit ſie der teutſchen Art wol ein wenig näher kommen, als die Frantzoſen; Doch weit vom Ziel ſchieſſen. Der Unterſchied läſt ſich beſſer in den Noten-Wercken ſehen, als mit Worten beſchreiben. Maſcitti und Händel können zu Muſtern dienen: Jener in den gegeigten, dieſer in den Clavier-Allemanden. Ihre Sachen ſind gedruckt. Geſungen werden die Allemanden nicht, ſo viel ich bisher wüſte; Wiewol ich ſelber auf den Allemanden-Tantz ehmahls Worte zum Singen gemacht habe.

§. 130.

Die Inſtrumental-Muſic hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins beſondre ſo genannten

XV. Aria, mit und ohne Verdoppelungen, die im Welſchen Partite heiſſen; im Frantzöſiſchen Doubles.

Dieſe Spiel-Arie hat ſowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Inſtrumenten Platz, und iſt gemeiniglich eine kurtze, in zween Theile unterſchiedene, ſingbare, ſchlechte Melodie, die nur mehrentheils darum ſo einfältig aufgezogen kömmt, daß man ſie auf unzehlige Art kräuſeln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, ſeine Fauſtfertigkeit ſehen zu laſſen. Der Affect mögte wol auf eine Affectation hinauslauffen: wiewol in der ſchlechten und gründlichen Melodie, an und für ſich ſelbſt, verſchiedene Gemüths-Bewegungen angebracht werden können.

§. 131.

Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieſer Partiten-Geiſt dermaaſſen eingeriſſen, daß nicht nur auf beſondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein ſo genanntes Lantürlü-Liedlein, wenigſtens ein halb Dutzend Variationen herhalten muſten; ſondern ſelbſt die Allemanden, Couranten ꝛc. wurden damit angeſteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeſchwäntzte Noten davon. Mir iſt es eine Freude, daß dieſer Geſchmack, ſonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen iſt, und Kuhnau war, meines Behalts, der erſte, der es wagte, eine harmoniöſe Arie, wo die Mittelſtimmen nicht ſtill ſitzen, ohne dergleichen unbeqvemes Gefolge, im erſten Theil ſeiner Clavier-Uibung No. 63 ans Licht zu ſtellen.

§. 132.

Noch eine gewiſſe Gattung, ich weiß nicht ob ich ſagen ſoll der Melodien, oder der muſicaliſchen Grillen, trifft man in der Inſtrumental-Muſic an, die von allen übrigen ſehr unterſchieden iſt, in den ſo genannten

XVI. Fantaſie, oder Fantaiſies, *) deren Arten ſind { die Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli &c.

Ob nun gleich dieſe alle das Anſehen haben wollen, als ſpielte man ſie aus dem Stegreife daher, ſo werden ſie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber ſo wenig Schrancken und Ordnung, daß man ſie ſchwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung iſt.

§. 133.

*) S. das zehnte Haupt-Stück des erſten Theils §. 88 — 98.

Digitized by Google

§. 133.

Die gröſſeſte unter den Tantz-Melodien iſt wol

XVII. Die Ciacona, Chaconne, mit ihrem Bruder, oder ihrer Schweſter, dem Paſſagaglio, oder Paſſecaille.

Ich finde wircklich, daß Chacon ein Geſchlechts-Nahm iſt, und der Befehlshaber oder Admiral von der ſpaniſchen Flotte in America An. 1721 Mr. Chacon geheiſſen hat. Mir ſollte dieſe Ableitung beſſer, als jene vom perſiſchen Schach, die in einem gewiſſen Wörterbuche ſtehet, gefallen. Von der Paſſe-caille könnte mans endlich **paßiren** laſſen, daß ſie ſo viel bedeute, als paſſe-rüe, wie **Menage** behaupten will.

§. 134.

Die Chaconne wird geſungen und getantzt, bisweilen zu gleicher Zeit, und wenn ſolche Luſtbarkeit wol abgewechſelt wird, gibt ſie ſchon ein ziemliches Vergnügen; doch allzeit mehr **Erſättigung** als Wolſchmack. Wie ich denn auch kein Bedencken trage, ihren eigentlichen Character mit der erſtgenannten Eigenſchafft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Erſättigung den Eckel und Abſcheu gebieret, und wer dieſe Gemüths-Bewegungen bey manchem aufbringen wollte, dürffte nur ein Paar Chaconnen dazu beſtellen, ſo wäre die Sache richtig.

§. 135.

Sonſt beſtehet der Unterſchied zwiſchen der Chaconne und Paſſecaille in vier Dingen, darüber man eben ſo leicht nicht hinwiſchen kan. Dieſe vier Merckmahle ſind folgende: Daß die Chaconne bedächtlicher und langſamer einhergehet, als die Paſſecaille, nicht umgekehrt; daß jene die groſſen Ton-Arten, dieſe hergegen die kleinen liebet; daß die Paſſecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, ſondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weiſe eine hurtigere Bewegung entſtehet; und endlich, daß die Chaconne ein feſtes Baß-Thema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung, und aus Müdigkeit, bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vorſchein kömmt und ſeinen Poſten behauptet; da hingegen ſich die Paſſecaille an kein eigentliches Subject bindet, und ſchier nichts anders von der Chaconne behält, als das bloſſe, doch um etwas beſchleunigte, Mouvement. Welchen Umſtänden nach man billig der Paſſecaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Urſache hat.

§. 136.

Weil ſich die Italiener ungern mit Ouvertüren abgeben, ſo haben ſie, an deren Statt, eine andre Gattung eingeführet, nehmlich

XVIII. Die Intrada.

Der Affect, den ſie erwecken ſoll, iſt ein **Verlangen** *) nach mehrem: weil ſie gemeiniglich, als eine Einleitung, viel gutes von dem folgenden Wercke verſpricht. Ob es allemahl gehalten wird, ſtehet dahin. Die weitere Beſchreibung und Eigenſchafft einer Intrade würde nur zum Uberfluß hier wiederholet werden; **Broſſard**, **Walther**, das **Orcheſter** geben hierüber Nachricht genug.

§. 137.

Eine weit vornehmere Stelle unter den Gattungen der Inſtrumental-Melodien bekleidet

XIX. Die Sonata, mit verſchiedenen Violinen oder auf beſondern Inſtrumenten allein; z. E. auf der Qverflöte ꝛc. deren Abſicht hauptſächlich auf eine Willfährig- oder Gefälligkeit gerichtet iſt, weil in den Sonaten eine gewiſſe Complaiſance herrſchen muß, die ſich zu allen beqvemet, und womit einem ieden Zuhörer gedienet iſt. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüſtiger was niedliches, ein Zorniger was heffriges u. ſ. w. in verſchiedenen Abwechſelungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß ſich auch der Componiſt bey ſeinem adagio, andante, preſto &c. vor Augen ſetzen: ſo wird ihm die Arbeit gerathen.

§. 138.

Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beifall zu ſetzen: bisher haben ſie noch die rechte Geſtalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. ſie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Hertzen. Doch iſt die **Verwunderung** über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht ſelten den Neid gebieret; ob man gleich ſaget, ihre eigene Mutter ſey die Unwiſſenheit. Die Frantzoſen wer-

*) Bey den Rednern heißt es: captatio benevolentiæ.

Digitized by Google

werden nun auch in diesem Sonaten-Handel, so wie in ihren neuern Cantaten, zu lauter Italienern; es läuft aber meist auf ein Flickwerck, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich.

§. 139.

Die stärckeste Vollstimmigkeit unter allen erfordert das eigentlich so genannte

XX. Concerto grosso, als eine Instrumental-Piece von lauter Violinen, deren **Vivaldi, Venturini** und andre eine ziemliche Menge in Kupffer haben stechen lassen, wie im Amsterdammischen Music-Verzeichnisse zu sehen ist. Die Affecten des starcken Concerts sind mancherley und abwechselnd, wie in den Sonaten, doch nicht so häuffig: Denn die **Wollust** führet in den Concerten dieser Art das Regiment. Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja, man treibt sie bis zur Unmäßigkeit, so daß es einer reichen Tafel ähnlich siehet, die nicht für den Hunger, sondern zum Staat gedeckt ist. Daß es in dergleichen Wettstreit, davon alle Concerten ihre Nahmen haben, an einer angestellten Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß, ingleichen an andern solchen Leidenschafften nicht fehle, kan ein ieder leicht erachten.

§. 140.

Eine mäßigere Gattung giebt

XXI. Die Sinfonia, Symphonie { da Chiesa, in der Kirche, / di Camera, in der Kammer, / del Drama, in der Oper;

welche, ob sie gleich auch eine ziemliche Besetzung von Streich- und Blase-Instrumenten zugleich erfordert, dennoch so verwehnt und üppig nicht seyn darff, als das grosse Concert. Denn, unangesehen die Symphonien den **vornehmsten** Sing- Spielen zur Oeffnung dienen, so wie die Intraden den **geringern**, haben sie doch kein so wollüstiges Wesen an sich. In Kirchen müssen sie noch viel bescheidener eingerichtet werden, als auf der Schaubühne und in Zimmern. Ihre Haupt-Eigenschafft bestehet darin, daß sie in einem kurtzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschafften richten müsse, die im Wercke selbst hervorragen.

§. 141.

Endlich soll den Hauffen unsrer Gattungen für dieses mahl schliessen

XXII. Die Ouverture, deren Character die **Edelmuth** seyn muß, und die mehr Lobes verdient, als Worte hieselbst Raum haben. Die Beschreibung stehet im **Orchester** und anderswo.

§. 142.

Das wäre also aufs kürtzeste, ein wenig mehr, als ein blosses Verzeichniß der Melodien-Gattungen und ihrer Abzeichen, iedoch nur der gebräuchlichsten, vornehmsten und bekanntesten, die noch von niemand sonst in rechte Ordnung gebracht, vielweniger ihre Arten, Eigenschafften, Abzeichen und Affecten berühret worden sind. Wenn man nun von ieder Gattung alles dasjenige sagen wollte, was davon zu sagen ist, und dabey deren mannigfältigen Nutzen, auch ausser ihren Kreisen, die Umstände, Misbräuche und Zufälle untersuchen, sodann die Artickel mit deutlichen und ausführlichen Beispielen erläuterte (welches eben keine ungereimte oder unnöthige Arbeit wäre, die vielleicht einem andern vorbehalten ist) so würde ein grosses Buch aus diesem einzigen, bereits über die Gebühr angewachsenen, Haupt-Stücke entstehen.

§. 143.

Und da es mit den andern Haupt-Stücken gröstentheils fast eine gleiche Bewandniß hat; unsre Absicht aber, vermöge des Titels, nur auf eine **Anzeige** gerichtet ist: so wenden wir uns hiemit weiter, und überlassen dem Lehrbegierigen diese Materie zu weiterm Nachsinnen mit dem Bedencken, daß, gleichwie ein Gottesgelehrter die Bibel viel genauer einsiehet und lieset, als ein Laye, so auch denen eine schärffere Untersuchung der Melodien nöthig sey, die Componisten (bevorab zum Lobe Gottes) seyn wollen, als denen, die nur vom Zuhören Wesen machen. Wozu denn die bereits ernannte Schrifft-Steller oder Verfasser guter Regeln und Anmerckungen zwar eine hülffliche Hand bieten; doch der eigene Fleiß und die ernstliche Betrachtung schöner Notenwercke, absonderlich der Telemannischen, den gröstesten Vortheil bringen können.

Vier-

Vierzehntes Haupt-Stück.

Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.

*** *** ***

§. 1.

Mancher meinet, wenn er etwa ein wenig Vorrath an Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellet. Es ist aber weit gefehlet, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet; wiewol sie sicherlich fast die Helffte der Sache begreifft: denn von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden. Und wer wol anfängt, hat bald vollendet. Allein es heißt auch wiederum: Ende gut, alles gut. Dazu gehören **Einrichtung, Ausarbeitung** und **Zierde**, die sonst mit ihren oratorischen Kunstnahmen heissen: Dispositio, Elaboratio & Decoratio; davon schon oben Erwehnung geschehen, hier aber eine weitere Erläuterung folget.

§. 2.

Viele fangen ein Ding mit solcher Freigebigkeit an, daß sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können: über selbige klagte schon Horatz zu seiner Zeit etwa also: **Ein Zober sollt es seyn; und ward ein Krügelein** *). Wir haben nicht wenig Exempel von Tons-Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet, und die, wegen versäumter guten Einrichtung, darau sie schier niemahls gedencken, keine Sache recht ausarbeiten, noch bis ans Ende verharren. **Marcello** ist gantz anders gesinnet, wie wir bald sehen werden.

§. 3.

Hergegen gibt es andre, die erschnappen gerne eine fremde Erfindung aus derjenigen Noten Menge, die ihnen unter die Hände gerathen, davon doch offt das wenigste ihr eignes ist; sie wissen diese Entwendung aber dermaassen geschickt **einzurichten, auszuarbeiten** und **zu schmücken**, daß es ein Lust ist. Wenn ich nun von beiden eines wehlen sollte, entweder eine glückliche Erfindung, oder eine gescheute Einrichtung ꝛc. nähme ich vielleicht das erste; beide zusammen aber würden sie mir doch lieber seyn. Es ist was seltenes diese Verknüpffung anzutreffen: so wie Schönheit und Tugend in einer einzigen Person.

§. 4.

Was nun zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine **nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie**, oder in einem gantzen melodischen Wercke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer u. s. w. angeleget werden sollen. Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den **Eingang, Bericht, Antrag**, die **Bekräfftigung, Wiederlegung** und den **Schluß**. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.

§. 5.

Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelehrten Rednern, solchen sechs Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wolredenheit in eine förmliche Wissenschafft und Kunst gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, offt sehr pedantisch herauskommen, wenn man sich ängstiglich daran binden, und seine Arbeit allemahl nach dieser Schul-Schnur abmessen wollte. Dennoch aber ist nicht zu leugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien, sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wircklich darin antreffen lassen; obgleich manches mahl die Verfasser ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, absonderlich die Musici.

*) - - - - - - Amphora cœpit
Institui; currente rota cur urceus exit? *Hor. A. P. v. 21.*

§. 6.

So gar in den allergemeinesten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümte Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe gebrauchen, und in denselben eine gehörige Ordnung zu halten; unangesehen die Redende niemahls von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste gehöret haben. Und eben aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, sind endlich von sinnreichen Köpffen die Regeln entdecket und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, daß es sich nach und nach etwas aufklären werde, und unsern Beitrag dazu nicht sparen.

§. 7.

Das Exordium ist der **Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeiget werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmercksamkeit ermuntert werden.** Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente, nur mit der Singstimme und dem Baß betrachten, stehet dieser Eingang in dem Vorspiele des General-Basses; wenn eine grössere Begleitung dabey ist, in dem Ritornell. Denn wir nennen auch dasjenige ein Ritornell, was mit Instrumenten **vorher** gespielet wird: weil es hernach zur **Wiederkehr** dienet, und damit sowol **geschlossen**, als angefangen werden kan.

§. 8.

Die Narratio ist gleichsam ein **Bericht**, eine **Erzehlung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird.** Sie findet sich gleich bey dem An- oder Eintritt der Singe- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittelst eines geschickten Zusammenhanges.

§. 9.

Die Propositio oder der eigentliche **Vortrag enthält kürtzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede**, und ist zweierley: einfach, oder zusammengesetzet, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton-Kunst gehöret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nehmlich der Baß gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurtz als **einfach** vorleget. Darauf hebt denn die Sing-Stimme ihre propositionem variatam an, vereiniget sich mit dem **Fundament**, und erfüllet den **zusammengesetzten** Vortrag. Wir wollen weiter unten eine Arie vor uns nehmen, und sie nach dieser Ordnung untersuchen, obs sich also damit verhalte? Dadurch wird alles, was hier gesagt worden, viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen; es mag so neu und fremd scheinen, als es immer wolle.

§. 10.

Die Confutatio ist eine **Auflösung der Einwürffe**, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden: Denn eben durch dergleichen Gegensätze, wenn sie wol gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärcket, und alles, was denselben in Dissonanzen und Rückungen zu wieder lauffen mögte, geschlichtet und aufgelöset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung in den Melodien nicht so viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.

§. 11.

Die Confirmatio ist eine **künstliche Bekräfftigung des Vortrages**, und wird gemeiniglich in den Melodien bey wolersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind. Die mehrmahlige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser angenehmer Stimm-Fälle ist es, was wir hier meinen, wie hernach aus dem Beispiele erhellen soll.

§. 12.

Die Peroratio endlich ist der **Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede**, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauffe oder Fortgange der Melodie, sondern vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärckern Begleitung; man habe dieses Ritornell vorher gehöret oder nicht. Die Gewohnheit hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben: welchem nach unser Exordium auch alsdenn die Stelle einer Peroration vertrit.

§. 13.

Digitized by Google

§. 13.

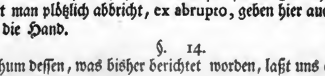
Doch kan ein geſcheuter melodiſcher Setzer auch offt hierin ſeine Zuhörer artig überraſchen, und ſowol im Schluß der Sing-Melodien vorzüglich, als auch im Nachſpiel beiläuffig, gantz unerwartete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlaſſen, daraus gantz eigene Bewegungen des Gemüths entſtehen: und dieſes iſt die eigentliche Natur der Peroration. Die Schlüſſe, womit man plötzlich abbricht, ex abrupto, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüthsbewegung an die Hand.

§. 14.

Zum Beweisthum deſſen, was bisher berichtet worden, laßt uns eine Arie von **Marcello** unterſuchen, nach deren Muſter man hernach deſto leichter alle andre Melodien, betreffend den Punct der Einrichtung, beurtheilen kan. Denn, obgleich die erwehnten Stücke ſich eben nicht allemahl in derſelben Reihe befinden oder auf einander folgen ſollten; ſo werden ſie doch in guten Melodien faſt alle anzutreffen ſeyn.

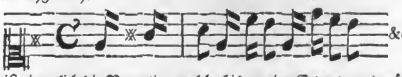
§. 15.

Das Exordium oder den Eingang unſrer Arie macht dieſer Satz oder dieſes Baß-Thema:



*)

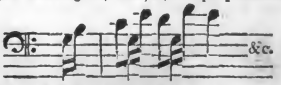
Daſſelbe wird darauf alſofort ohne weitern Umſchweiff, von der Sing-Stimme ergriffen, und weil es ſchon die gantze Abſicht der Melodie entdecket, folgender Geſtalt faſt gleich-lautend, im höhern Ton nachgemacht:



Und dieſes iſt eigentlich die Narratio, welche bis an eine Cadentz, mit völligem Worts-Verſtande, fortgeſetzet wird.

§. 16.

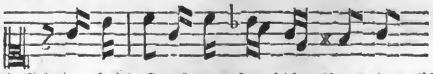
Nachdem nun der Abſatz in der Tertz erfolget iſt, hebt der Baß den Wiederſchlag, und gleichſam erſt den rechten Vortrag an, welcher, als propoſitio ſimplex, ſo erſcheinet:



Denn, obgleich daſſelbe Thema beibehalten wird, gewinnet es doch eine gantz neue Krafft durch die Verſetzung: und weil ſolche fürs erſte im Baſſe allein geſchiehet, iſt es nur ein einfacher Vortrag.

§. 17.

Sodann fällt die Sing-Stimme, mit einer mercklichen Veränderung, alſo ein, und macht einen propoſitionem variatam.



Wornächſt die Melodie noch einige Tact lang, auf dergleichen Art, weiter geführet wird, bis der Wort-Verſtand einen abermahligen Einhalt erfordert.

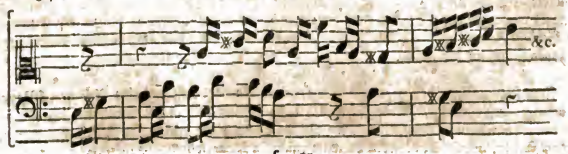
§. 18.

Alsdenn nimmt der Baß das Thema wiederum vor, und zwar ſo, wie ers im Eingange be-

*) Es ſcheinet, der Verfaſſer habe ſich hiebey die verſetzte doriſche Ton-Art erwehlet: weil wir aber nicht den gantzen Zuſammenhang der Arie herſetzen können, ſondern nur die Grund-Riſſe zeigen wollen; ſo ſind die folgende Syſtemata mit dem Creutz nicht bezeichnet, und iſt die groſſe Sext, oder das fis, nur im Lauffe der Melodie beigefüget worden. Man ſiehet indeſſen, daß auch die alten Modi noch auf eine galante Art gebraucht werden können.

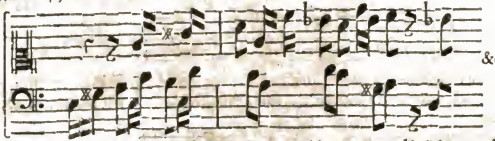
Digitized by Google

rühret hat: ehe er es aber vollendet, tritt ihm die nachahmende Singe-Stimme entgegen, gibt dabey der Melodie ein gantz anders Ansehen, und thut in Gesellschafft des Fundaments den zusammengesetzten Vortrag, propositionem compositam, folgender Gestalt:



§. 19.

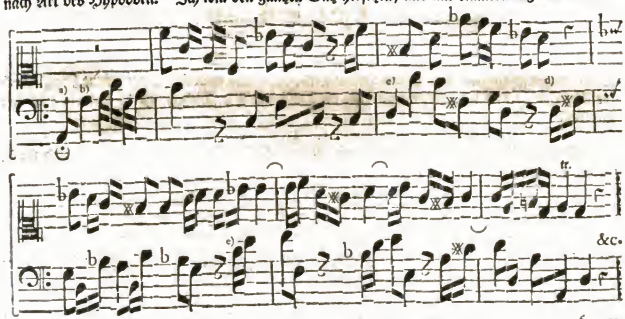
Wiederum, nach Verlauff einiger Täcte, vernimmt man die Confirmation, oder Bekräfftigung dessen, was bereits auf verschiedene Weise vorgetragen worden; iedoch mit einer mercklichen und schönen Veränderung, wie zu sehen:



So weit reichet die Helffte dieser Klang-Rede, welche denn, gewöhnlicher maassen, eben so geschlossen wird, wie sie angefangen worden ist, und damit die Peroration, oder den Schluß macht.

§. 20.

Im zweiten Theil, nachdem der Verfasser seine neue Narration angebracht, und gleichsam eine Apostrophen *) eingeführet hat, reisset er, so zu reden ein Stücklein von seinem bisherigen allgemeinen Themate ab, und macht ein besonders daraus; arbeitet damit durch Bindungen und Gegen-Sätze (verstehe dissonirende Einwendungen) so lange, bis er die Confutation glücklich hintertreibet, sie artig auflöset und seinen Periodum in die Quart des Haupt-Tons zur Ruhe bringet, nach Art des Hypodorii. Ich will den gantzen Satz hersetzen, und mit Anmerckungen erläutern:



§. 21.

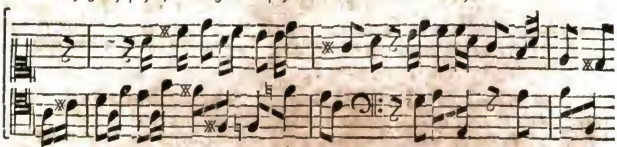
a) Hier endigt sich die Peroratio. b) Da ist ein Transitus oder Uibergang, Krafft dessen das vorige mit dem folgenden an einander gefüget, und von jenem zu diesem herüber getreten wird. c) An diesem Orte gehet die Apostrophe oder Aversio an. d) Ist der Wiederschlag oder die repercussio in die Sext des Haupt-Tons. e) Da treffen die Gegen-Sätze mit ihren Auflösungen ein: confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio.

*) Apostrophe ist, wenn sich ein Redner gantz unvermuthlich zu andern Zuhörern zu wenden scheinet.

Digitized by Google

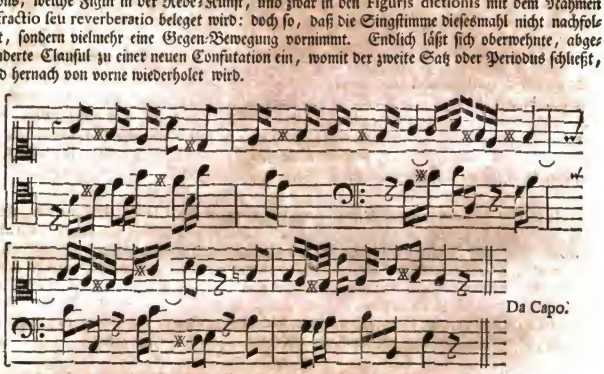
§. 21.

Hiernächst ergreifft der Baß das völlige Thema, mittelst eines neuen Wiederschlages in der Qvarte, drehet es gantz fremd herum, und wird darin von der Singstimme, aber mit abermahliger Verbesserung gefolget: welches fast einer Erweiterung und Bewährung (amplificationi & argumentationi) gleich siehet, vermöge deren sich die Melodie der Qvinte nähert.



§. 22.

Ferner folget ein frischer Wiederschlag, oder eine repercussio in der Qvinte des Haupt-Tons, welche Figur in der Rede-Kunst, und zwar in den Figuris dictionis mit dem Nahmen refractio seu reverberatio beleget wird: doch so, daß die Singstimme diesesmahl nicht nachfolget, sondern vielmehr eine Gegen-Bewegung vornimmt. Endlich läßt sich oberwehnte, abgesonderte Clausul zu einer neuen Confutation ein, womit der zweite Satz oder Periodus schließt, und hernach von vorne wiederholet wird.



§. 23.

Das kan mit gutem Recht einen geschickten Riß abgeben, der nicht nur wol **eingerichtet**, sondern auch, bevorab im zweiten Theil, auf das fleißigste **ausgearbeitet** ist, und nebst den sechs vorgeschriebenen Stücken der Disposition, zugleich einige Stellen aufweiset, die den figuris dictionis & sententiæ beikommen, und die wir, ob sie gleich eigentlich zur **Zierde** gehören, dennoch im Vorbeigehen unbemercket nicht haben lassen können. Wer Lust hat, wird weiter keinen Umgang nehmen, diese Materie ferner zu untersuchen, und sich wundern, wie fast in allen guten Melodien diese Dinge so deutlich zu finden sind, als ob sie mit Vorsatz dazu bestimmet wären.

§. 24.

Es liegt inzwischen ein grosses an solcher Einrichtung, und kommen alle Verhältnisse der Theile darauf an, die ein Stück aufzuweisen haben mag: worin es denn offt vortreffliche Leute und Erfindungsreiche Componisten sehr zu versehen pflegen. Bisweilen glückt es ihnen; doch nur von ungefehr: weil sie die rechten Grund-Sätze nie untersucht, noch sich die geringste Regel, ausser ihren guten natürlichen Gaben und Trieben, von irgend einer ordentlichen Disposition iemahls gemacht haben.

§. 25.

Der Redner Kunst-Stück ist, **daß sie die stärcksten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern; und zuletzt wiederum bündige Schlüsse anbringen.** Das scheinet gewiß ein solcher Griff zu seyn, welchen sich ein Musicus eben sowol als ein Orator, zu Nutz

Digitized by Google

machen kan: zumahl bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks. Und wiewol es das Ansehen gewinnet, als ob diese Richtschnur das Verfahren derjenigen billige, die ihren Arien sonst nichts, denn ein ausnehmendes Da Capo zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich starck, das Mittel aber offt jämmerlich aussiehet; so taugt doch eine solche Disposition deswegen nicht, weil sie mehr auf besondre gantze Theile, als auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages gerichtet ist: wie denn das erwehnte Kunst-Stück selbst nicht sowol von einer generalen, als vielmehr specialen Einrichtung solcher gestalt zu verstehen ist, daß nehmlich alle Theile überhaupt, ein ieder vor sich, solche drey Stuffen der schwächern, stärckern und stärcksten Gründe zu beobachten hat.

§. 26.

Gleichwol mag auch hierin Maaß und Ziel gesetzet werden, daß man einer Seits der Sache weder zu viel, noch zu wenig thue; andrer Seits aber besagte Regel doch dabey in ihrer Krafft lasse: welches alsdenn geschiehet, wenn man ein Werck vorhero wol eintheilet und gleichsam abzeichnet, ehe zur Ausarbeitung geschritten wird. Die meisten Componisten, wenn nur ein vermeinter guter Einfall da ist, fahren gleich, so zu reden mit ungewaschenen Händen, zur Ausarbeitung; es gerathe nun damit wie es wolle: da doch die kluge Vorsicht unausseßlich erfordert, in allen Dingen einen ordentlichen Uiberschlag zu machen, ehe man zum Wercke schreitet.

§. 27.

Bey Verfertigung grosser Oratorien pflegt mein Gebrauch zu seyn, den Schluß des gantzen **Wercks** zuerst vorzunehmen, und denselben, bey noch frischer und unermüdeter Krafft der Geister, iedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also **einzurichten**, daß er was rechtes sagen mögte. Ein ieder folge seinem Triebe: ich erwehne dieses nicht aus Eitelkeit, noch zur Vorschrifft; sondern bloß darum, weil ich mich iederzeit wol dabey befunden, und die Zuhörer vor allen Dingen am Ende, wo es auch am nöthigsten ist, ohne Ruhm zu melden, so gerühret habe, daß vieles davon in ihrem Gedächtniß Wurtzel geschlagen hat.

§. 28.

Von dem weltberühmten **Steffani** habe mir ehmahls sagen lassen, daß derselbe, ehe er noch eine Feder angesetzet, die Oper, oder das vorhabende Werck, wie es von dem Pocten abgefasset worden, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine recht-ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die gantze Sache am füglichsten **eingerichtet** werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; obgleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen muß, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Uiberlegungen anzustellen: es sey nun Unverstand, oder Gemächlichkeit, oder auch ein alberner Hochmuth Schuld daran.

§. 29.

Wenn inzwischen die **Gleichförmigkeit** in allen Dingen ein grosses beiträgt, daß dieselbe nicht nur den menschlichen Sinnen **angenehm**, sondern auch eben dadurch an sich selbst **dauerhaffter** werden, wie solches guten Baumeistern wol bewust seyn wird: so ist leicht zu erachten, warum einige Sachen, mit dem Alter, wenig oder nichts an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit verlieren, ob sie gleich von aussen einen kleinen Anstoß bekommen mögten, andre hergegen, so sehr sie auch glintzen und pralen, alsobald in der Wiege ihr Grab finden. Das lieget gröstentheils an der guten oder üblen Einrichtung.

§. 30.

Wer sich also, seiner Fertigkeit im Setzen ungeachtet, der oberwehnten Methode, auf gewisse ungezwungene Art bedienen will, der entwerffe etwa auf einem Bogen sein völliges Vorhaben, reisse es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet. Meines wenigen Erachtens ist dieses die allerbeste Weise, dadurch ein Werck sein rechtes Geschicke bekömmt, und ieder Theil so abgemessen werden kan, daß er mit dem andern eine gewisse Verhältniß, Gleichförmigkeit und Uibereinstimmueg darlege: maassen dem Gehör nichts auf der Welt lieber ist, denn das.

§. 31.

Zeit und Gedult wollen dazu gehören; wer die nicht hat, der wird geschwinder davon kommen, wenn er nur so vor der Faust wegschreibt, wie die meisten thun, welche sich weder um das allgemeine noch besondre **Einrichtungs-Wesen** im geringsten bekümmern: daher es denn auch man-

manchesmal im Ton, im Tact ꝛc. wunderliche und abentheurliche Contraſten gibt, die ohne Verwirrung und Eckel nicht angehöret werden mögen. So viel von der **Einrichtung.**

§. 32.

Die **Ausarbeitung** ſelbſt iſt, nach gemachtem Uiberſchlage, um die Helffte leichter, als ſonſt: braucht dannenhero wenig Unterricht. Denn man trifft einen bereits gebahnten Weg an, und weiß ſchon gewiß, wo man hinaus will. Von niemand wird inzwiſchen die Elaboration geringe geſchätzet, als von ſolchen, die ſich mit vielen Erfindungen ſchmeicheln; welche doch mehrentheils auf leere und ſeltſame Grillen hinauslauffen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die **Ausarbeitung** eines Wercks recht denckt, da iſt auch die beſte Erfindung wie eine verlaſſene Ariadne: artig, hübſch, ſchön; aber ohne Beiſtand, Schutz und Schirm.

§. 33.

Leuten, die keine taugliche Diſpoſition machen wollen, wird hernach die **Ausarbeitung** deſto ſaurer, und koſtet ihnen viel Zeit und Arbeit: das ſchreckt die gemächlichen und wollüſtigen Herren ab; die Arbeit inſonderheit will ihnen gar nicht anſtehen; ſie meinen, ihre ausſchweiffende Fratzen müſten ſchon eben ſo gut ſeyn, als eine wolgegründete Erfindung, die klüglich eingerichtet, und hernach eben ſo leicht **ausgearbeitet**, als mit Luſt angehöret wird. Nach den Gedancken ſolcher Poſt-Componiſten ſtehet ein anhaltender Fleiß und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorſchrifften nur ſtaubigten Schulfüchſen und niederträchtigen Sclaven an. Wer wollte ſich denn feſſeln laſſen, und ſo viel Zeit auf die Ausarbeitung wenden? Ein feiner Schmuck, ein künſtlicher Zierath, eine reiche Verbrämung ꝛc. können dasjenige vollkommen erſetzen, was etwa an einer gründlichen Zuſchneidung oder an einer feſten Nath abgehet. Meine Meinung iſt ſo:

Zwar frey; iedoch in ſteter Pflicht:
Gebunden; aber knechtiſch nicht.

§. 34.

Nun iſt es freilich an dem, daß die hurtigſten und feurigſten, anbey zur Muſic und den dahin gehörigen ſchönen Wiſſenſchafften beqvemſten Gemüther ſelten an Gedult und Zeit einen Uberfluß haben. Mancher kan nichts ſetzen; es geſchehe denn in der Eile, oder wie es in den Briefen lautet: raptim! Andre hergegen, ie länger ſie einem Dinge nachſinnen, ie mehr ſie wegſtreichen und einſchalten, ie ſtumpffer werden ſie; und ie künſtlicher ſie ihr Werck gern **ausarbeiten** wollten, ie ſchlechter und gezwungener geräth es offt: weil ſie nehmlich alles ohne vorhergangene Uiberlegung angreiffen. Das erſte iſt eine Vermeſſenheit, die mit dem Fall in naher Verwandſchafft ſtehet; das andre thut die Furcht, als eine einfältige Leidenſchafft, die ſich auch bey Auſtern und Muſcheln befindet, wenn ein Meſſer zwiſchen ihre Schalen eindringet. Und hier ſollte es heiſſen: Nec tumide, nec timide. Man traue ſich ſelbſt weder zu viel, noch zu wenig.

§. 35.

Ein ieder prüfe ſich nun hiebey, wie er in dieſem Stücke geartet ſey, und richte ſich, desfalls mit gewiſſer Mäßigung, nach ſeinem angebornen Triebe. Denn es iſt doch allemahl beſſer, wenn mans nicht ändern kan, mit anſtändiger, natürlicher Art einen kleinen Kunſtfehler zu begehen, als denſelben, durch ängſtliches Bemühen und gezwungenen Fleiß, zu vermeiden oder zu bemänteln. Ein ſolcher kummerloſer Schnitzer iſt einer mühſeligen Richtigkeit vorzuziehen; wenns nicht gar zu grob gemacht wird. **Man muß ſeiner Neigung etwas nachgeben.**

§. 36.

Allein, es will auch nicht allemahl mit hefftigen Trieben ausgerichtet ſeyn: bisweilen geräth es; ſehr offt mislinget es. So viel iſt gewiß, daß keine gute **Ausarbeitung** ohne vorgängige Einrichtung, auf dem Stutz erfolgen könne; ſondern Zeit und Gedult erfordert. Hat es aber mit der Uiberlegung ſeine Richtigkeit, ſo braucht man deſto weniger Zeit und Gedult. Wenn ich dieſes auch gleich mehrmal ſagte, würde es doch niemand ſchaden.

§. 37.

Die Erfindung will Feuer und Geiſt haben; die Einrichtung Ordnung und Maaſſe; die **Ausarbeitung** kalt Blut und Bedachtſamkeit. Man ſagt: Gut Ding will Weil haben. Das verſtehe ich mehr von der Diſpoſition, als Elaboration: denn wo es mit dieſer träge, langſam und ſchwer hergehet, da wircket ſie in den Gemüthern der Zuhörer eben desgleichen, nehmlich träge, langſame und ſchwere Begriffe. Das laſſe ſich einer nur für die gewiſſe Wahrheit geſaget ſeyn.

§. 38.

Was hergegen in der Eile gemacht iſt, und doch gut ausfällt, hat deswegen vor andern

Wercken nichts voraus. Wiederum iſt es auch unbillig, daß man einem Künſtler vielmehr die Zeit, als die Arbeit bezahlen ſoll. Doch hat die Natur nicht gewollt, daß eine groſſe Sache, die zum Lobe Gottes und zur Bewegung menſchlicher Hertzen abzielet, auf der Flucht geendiget werden ſoll; ſondern ſie hat einem jeden herrlichen Wercke auch eine beſondre Schwere zugetheilet. So lauten des ehrlichen **Schuppii** Worte, im **ungeſchickten Redner.**

§. 39.

Endlich ſind weder alle Perſonen, noch auch alle Zeiten und Stunden zu einer guten **Ausarbeitung** geſchickt: und da hat mancher heute zu etwas Luſt, davor ihm morgen grauet. Selten trifft man einen Erfindungsreichen Meiſter an, der ſeine Sachen tüchtig **ausarbeitet**; hingegen ſind die muhſeligſten Künſtler gemeiniglich die armſeligſten Erfinder. Kurtz! wer wol disponirt, hat halb elaborirt: es koſtet ihm nur wenig Zeit und Aufmerckſamkeit; keine groſſe Arbeit. Wo ſich dieſe zu ſtarck blicken läßt, iſt es weit ſchlimmer, als wenn ſie gar zu Hauſe geblieben wäre.

§. 40.

Wenn wir endlich noch ein Wort von der **Ausſchmückung** machen müſſen, ſo wird hauptſächlich zu erinnern nöthig ſeyn, daß ſolche mehr auf die Geſchicklichkeit und das geſunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, als auf die eigentliche Vorſchrifft des melodiſchen Setzers ankömmt. Etwas Zierath muß man ſeinen Melodien beilegen, und dazu können die häuffigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunſt, wenn ſie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienſte leiſten.

§. 41.

Bey Leibe aber brauche man die Decorationes nicht übermäſſiglich. Die *) Figuren, welche man dictionis nennet, haben eine groſſe Aehnlichkeit mit den Wandelungen der Klänge in lange und kurtze, in ſteigende und fallende ꝛc. die Figuræ ſententiæ aber betreffen gantze Sätze, bey ihren Veränderungen, Nachahmungen, Wiederſchlägen ꝛc. ꝛc. Die ſo genannten **Manieren** verderben manche ſchöne Melodie im Grunde, und kan ichs den frantzöſiſchen Tonkünſtlern, ſo hertzlich gut ich auch ihrem Inſtrumentſtyl bin, nimmermehr erlaſſen, wenn ſie ihre Doubles dermaaſſen kräuſeln und verunzieren, daß man ſchier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grund-Noten vernehmen kan. Bey ſolchen Spruch-Figuren verſchwinden alle Wörter-Figuren, die doch in der Ton-Kunſt, da wir Klänge für Wörter nehmen, die beſten ſind, und vor andern emporſteigen ſollten, ſelbſt bey aller Verſetzung und Veränderung der Sprüche, d. i. der Gänge oder Förmelgen.

§. 42.

Von dem berühmten **Joſquin** erzehlet **Printz** **) folgendes hieher gehöriges: „Als Joſ„quin †) noch in Cambray war, und einer in ſeinen muſicaliſchen Stücken eine unanſtändige Co„loratur machte, die **Joſquin** nicht geſetzet hatte, verdroß es ihn dergeſtalt, daß er zu ihm ſag„te: du Eſel, warum thuſt du eine Coloratur hinzu? wenn mir dieſelbe gefallen hätte, würde ich „ſie wol ſelbſt hingeſetzet haben: wenn du wilſt recht componirte Geſänge corrigiren, ſo mache „dir einen eignen, und laß mir meinen ungehudelt.„

§. 43.

Wir verachten darum die Zierathen nicht. Wolangebrachte Manieren ſind keines weges geringe zu ſchätzen, es entwerffe ſie der Componiſt ſelber, wenn er ein geſchickter Sänger und Spieler iſt; oder es bringe ſie der Vollzieher aus freiem Sinne an. Wir tadeln aber den Misbrauch aufs höheſte, und ſowol die Frechheit der Singenden und Spielenden, welche ſich ſolcher ausſchweiffenden Schmückungen, aus Mangel eines guten Geſchmacks, ja, einer guten Vernunfft, zur

*) Wörter-Figuren, dabey die Ausdrückungen geſchickt und angenehm in die Ohren fallen, beſtehen in Wiederholung ſolcher Wörter, die faſt einerley, oder auch einen gantz wiedrigen Laut haben. Ihrer ſind 12 und laſſen ſich leicht auf einzelne Klänge anwenden. Spruch-Figuren, dabey der gantze Spruch eine gewiſſe Gemüths-Bewegung entdält, kommen entweder auſſer, oder bey der Unterredung vor. Ihrer ſind 17, die man in den Rhetoricken nachſchlagen und faſt alle in der Melodie brauchen kan.

**) In ſeiner hiſtor. Beſchreibung der Sing- und Kling-Kunſt, 10 Cap. §. 33.

†) Es iſt merckwürdig, daß die gröſſeſten Capellmeiſter in Franckreich aus der Fremde dahin berufen worden. **Joſquin** war ein Niederländer; **Laſſo** auch; **Lully** war ein Welſcher ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

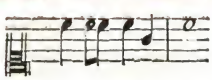
zur Unzeit und ohne Bescheidenheit anmaassen; als auch die ärgerlichen Schwärmereien einiger gar zu fantastischen Componisten mit ihren tollen Einfällen, welche sie selbst für lauter Edelsteine und Perlen halten, unangesehen es gemeiniglich nur geschliffenes und überzogenes Glas ist. Die erzwungene und allzu offt wiederholte Abweichungen mit den übelstimmenden Intervallen, samt der vielen ungebührlichen Freiheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, bringen endlich eine aufrichtige Hottentotten-Music zu Marckte.

§. 44.

Die gescheutesten unter den ächten welschen Setzern hegen hiebey gantz andre Gedancken, als einige ihrer fantastischen Vorfahren und wilden Mitbrüder. Sie lieben ein ungeschmincktes, reines und einfaches Wesen weit mehr, als alles flinckernde Puppenwerck, zumahl in Singsachen. Und wenn sie ja ihren Einfällen den Lauff nicht allemahl hemmen können, so lassen sie lieber die Decorationen den Instrumenten über, welches sehr wol und klüglich gethan ist, wenn z. E. die Singstimmen in zierlich-schlechter Melodie einhergehen, daß alsdenn die Instrumente dazu und dazwischen gewisse lebhaffte Modulos und Ausputzungen mit guter Art anbringen. Von solchen Setzern rede ich, als der vor einiger Zeit in England blühende Buononcini war, welcher gar genau wuste, wo die Zierathen ihren eigentlichen Sitz haben müssen, wenn sie ein Setzer verordnet.

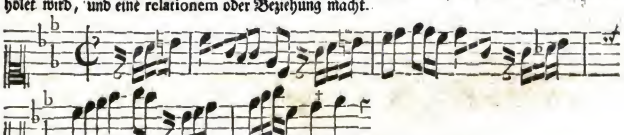
§. 45.

Der Raum und unsre Absicht vergönnen es nicht, sonst könnte man hier leicht die 12 Wörter-Figuren, samt den 17 Spruch-Figuren einführen und sehen, wie viele und welche sich unter ihnen zur Auszierung einer Melodie schicken. Denn, was ist z. E. gewöhnlicher, als die musicalische Epizeuxis oder Subjunctio, da einerley Klang mit Hefftigkeit in eben demselben Theil der Melodie wiederholet wird?

eigentlich: figürlich: 

§. 46.

Was ist wol gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Caluseln wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung macht.



Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyptoton, Antanaclasis, Ploce ꝛc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheinet, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton-Kunst entlehnet; denn sie sind lauter reperitiones *vocum*, Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden.

§. 47.

Betreffend die Spruch-Figuren, da das Absehen in der Music auf gantze Modulos zielet, wer weiß nicht vom Gebrauch der Exclamationen, die wir schon oben *), als einen Abschnitt der Klang-Rede, auf dreierley Art betrachtet haben? Wo ist die Parrhesia gröſſer, als in der melodischen Setz-Kunst? Die Paradoxa, welche was unvermuthetes vortragen, kan man fast mit Händen greiffen. Die Epanorthosis oder der Wiederruf hat fast in allen Gegenbewegungen Statt. Die Paralepsis, Aposiopesis, Apostrophe ꝛc. gehören alle mit einander, auf gewisse Weise, in der Music zu Hause.

§. 48.

Viele werden hiebey dencken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heissen oder was sie bedeuten: können uns auch forthin wol

*) Im neunten Haupt-Stücke dieses Theils, §. 65.

damit behelffen, und die Rhetoric an den Nagel hängen. Dieſe kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann beym **Moliere**, der vorher nicht gewuſt hatte, daß es ein Pronomen ſey, wenn er ſagte: **ich, du, er**; oder daß es ein Imperativus geweſen, da er zu ſeinem Knechte geſprochen: **Komm her!**

§. 49.

Ich mag auch, die Wahrheit zu ſagen, dieſesmahl mit Fleiß nicht weitläuffiger hierin ſeyn: theils, weil ein ieder geſcheuter Leſer bereits aus obiger Anzeige die Richtigkeit meines Satzes finden wird; theils auch, weil ich nicht als ein Neuling angeſehen werden, noch die Sache auf einmahl gar zu weit treiben mag.

§. 50.

Vor Zeiten haben unſre gelehrte Muſici gantze Bücher in ordentlicher Lehr-Art, von bloſſen Sing-Manieren (die ich Figuras cantionis, ſo wie die vorhergehenden Figuras cantûs nenne) zuſammen getragen, welche mit den obangeführten gleichwol keine Gemeinſchafft haben, und mit denſelben nicht vermiſchet werden müſſen. Unter andern finden wir eine Probe davon an der Arbeit des ehmaligen Nürnbergiſchen Capellmeiſters, **Andreas Herbſt**, ingleichen an **Printz**, wovon das dritte Haupt-Stück dieſes Theils gehandelt hat.

§. 51.

Allein, da ſich die Sachen faſt jährlich ändern, und die alten Manieren nicht mehr Stand halten wollen, eine andre Geſtalt gewinnen, oder auch neuern Moden Platz machen; ſo ſiehet man ſolche Vorſchrifften zum Theil mitleidend an, und würde ſich, wenn man ſchon dergleichen nach heutiger Weiſe entwerffen wollte, in ein Paar Jahren vieleicht eben ſo bloß ſtellen müſſen, als jene. Indeſſen gibt es doch einige Manieren, als z. E. die Accente, die Schleuffer, die Vorſchläge ꝛc. von ziemlicher vorwährenden Dauer, über welche, ſo weit ſie das Clavier betreffen, **Kuhnau** in der Vorrede ſeiner Suiten eins und anders beigebracht hat, das nicht ſonder Nutzen geleſen werden mag. Solche Zierathen gehören zwar zur Sing- und Spiel-Kunſt; aber ein melodiſcher Setzer muß doch Gelegenheit dazu geben.

§. 52.

Noch eins iſt zu erinnern, daß nehmlich unter die groſſen Erweiterungs-Figuren, deren etliche dreißig ſeyn werden, und die mehr zur Verlängerung, Amplification, zum Schmuck, Zierath oder Gepränge, als zur gründlichen Uiberzeugung der Gemüther dienen, nicht mit Unrecht zu zehlen iſt das bekannte und berühmte Kunſt-Stück der **Fugen**, worin die Mimeſis, Expoſitio, Diſtributio ſamt andern Blümlein, die ſelten zu reiffen Früchten werden, ihre Reſidentz, als in einem Gewächs-Hauſe, antreffen. An ſeinem Orte wird davon mehr Unterricht folgen.

Ende des zweiten Theils des vollkommenen Capellmeiſters.

Digitized by Google

Des

Vollkommenen Capellmeiſters

Dritter Theil.

Welcher von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien, oder von der vollſtimmigen Setz-Kunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, Nachricht gibt.

Erſtes Haupt-Stück.

Von der Viel- und Voll-Stimmigkeit überhaupt.

*** *** ***

§. 1.

Wer bisher gelernet hat, was zur Verfertigung einer einzeln Melodie gehöret, wie ſolches im vorigen Theile hoffentlich zur Genüge angezeiget worden iſt; und wer dabey in einer ieden Melodien-Gattung einen kleinen Verſuch, mit Hülffe ſeines Anführers, gemacht hat; der kan nun bedacht ſeyn, dieſen Theil der zuſammengeſetzten oder vielfachen Harmonie anzugreiffen. Er muß ſolches aber nicht eher thun, als bis er ſich in allen obigen Stücken ziemlich befeſtiget haben wird. Denn ſonſt wäre die Arbeit eben ſo verkehrt, als wenn iemand die Knöpffe und Schnüre, nebſt andern Ausſtaffirungen ſeines Kleides, zuerſt anſchaffen, und hernach das Tuch kauffen wollte.

§. 2.

Mein Rath wäre, man machte den Anfang mit einer kleinen ſingenden Melodie, fürs erſte ohne Baß, wobey ſowol, als bey den übrigen Gattungen, immer Achterley zu bemercken ſind: der Affect, die Ton-Art, die Begleitung, der Tact, die Einſchnitte, der Theile Verhältniß, die Auszierung und endlich der Wörter Eigenſchafft. Man ſchreite von den kleineſten zu den gröſſeſten Sing-Sachen, und halte es hernach mit den Inſtrumental-Stücken auf gleiche Weiſe. Der dritte Punct von obigen Achten bleibt ſo lange zurück, bis der Baß zum wenigſten mit ins Spiel kömmt.

§. 3.

Die vollſtimmige Setz-Kunſt, Symphoniurgie, oder Harmonie im breiten Verſtande †), iſt der knechtiſcheſte Theil *) von der Muſic, und erfordert die meiſte äuſſerliche Arbeit. Die Melopöie hergegen behauptet allezeit die **) Herrſchafft auf das ſinnreicheſte. Das iſt die Meinung des Doni, und er hat, unſers Erachtens, völlig Recht darin. Die Melodie iſt der Leib, der Tact oder die Bewegung iſt die Seele, und die Harmonie dienet an ſtatt der Kleidung.

§. 4.

Weil es aber nicht gnung iſt, den Vorzug der einen vor der andern zu behaupten; ſondern auch nöthig ſeyn will, eine Beſchreibung oder Definition der Symphoniurgie zu geben, ſo ſagen wir, daß ſie ſey: **Eine Kunſtmäſſige Zuſammenfügung verſchiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wollaut auf einmahl entſtehet.**

†) Concentuum componendorum rationem ſeu contrapunctum nennet ſie **Donius** *de Præſtant. vet. Muſ. p. 78.*

*) La Parte la più ſervile. *Id. ſopra i Tuoni p. 128.*

**) Signoreggia in queſta Facoltà. *Id. ibid.*

Digitized by Google

§. 5.

Dieſes Stück der Setz-Kunſt gilt eigentlich bey den meiſten muſicaliſchen Lehrern ſo viel, als die gantze Compoſition; aber mit Unrecht: denn dadurch wird die Art und Weiſe einer Sache eher gelehret, als die Sache ſelbſt, welches verkehrt iſt. Man heiſt ſolches in der gelehrten Sprache: docere modum rei ante rem. Es ſoll einer vier und mehr Stimmen über einander hinſetzen, ehe ihm noch einmahl vorher gewieſen worden, wie er eine einzige Stimme gut führen oder einrichten müſſe; welches, wo mir recht iſt, gar wol heiſſen kan: Die Pferde hinter dem Wagen ſpannen.

§. 6.

Zwar, wie es faſt in der Welt eine Gewohnheit geworden iſt, daß das Kleid den Mann mache, und ein ieder faſt mehr auf dasjenige, was eine Perſon um und an hat, als auf einen wolgebildeten, geſunden, geraden Leib und edle Seele ſiehet, da den Mängeln des erſten ſehr offt durch ein reiches Gewand die anſehnlichſte Decke bereitet wird: ſo iſt auch ein verkehrter Gebrauch entſtanden, daß man in der Setzkunſt faſt mehr auf eine gekünſtelte Vielſtimmigkeit, als auf eine liebliche, flieſſende, wolgeſtalte Melodie ſeine Abſicht zu richten pfleget.

§. 7.

Die geſcheuteſten Welſchen ſind ſchon vorlängſt anders Sinnes geworden, und diejenigen unter uns Teutſchen, welche Gaben dazu beſitzen, daß ſie jenen in guten Dingen nachfolgen, legen ſich gleichfalls nach gerade mehr auf eine ſaubere Melodie, als auf eine mühſelige Harmonie. Ich will iedoch hiemit den licht- und dichten Schmierwercken einiger heutigen, ſeichten Notenmahler das Wort nicht geredet haben, die da vermeinen, wenn ſie nur über ihre grüne und unreiffe Feder-Früchte mit groſſen Buchſtaben ſchreiben: VNISONI, ſo ſey alles wol beſtellet, und recht galant ausgeführet.

§. 8.

Dieſe armen Leute verabſcheuen die Vollſtimmigkeit nicht etwa aus der Urſache, daß ſie eine deſto geſchicktere und beweglichere Melodie zu Wege bringen wollen; ſondern weil ſie untüchtig ſind, einen reinen Fortgang der Accorde anzuſtellen, und ſich, da ſie das Ding nicht bey dem rechten Ende anzugreiffen wiſſen, lieber der Harmonie gantz und gar enthalten; ohne höchſte Noth nicht über drey Stimmen nehmen; ja, gar nicht einmahl eine Altviole, oder Braccio mit anbringen; und dennoch, bey aller ihrer genommenen Freiheit, ein lauteres Nichts, ein Flickwerck und geradbrechtes Weſen hinſchmadern, ſo daß man beides Melodie und Harmonie vergeblich ſucht.

§. 9.

Solcher dünn-beſponnenen Arienmacher Anwald begehre ich keines Weges zu ſeyn; vielmehr gehet mein hertzlicher Wunſch dahin, daß Melodie und Harmonie, ſo viel immer ohne Abbruch der erſtern geſchehen kan, bey einander gefunden werden mögen; welches denn, alles Einwendens ungeachtet, viel beſſer in wenigen, und faſt füglicher in drey bis vier Stimmen erhalten werden mag, als in 12 bis 24. Bey geſunder Vernunfft kan es wol nicht geleugnet werden.

§. 10.

Die Symphoniurgie wird ſonſt, mit einem barbariſchen Nahmen, der Contrapunct genannt, weil Punct gegen *) Punct, Note gegen Note über einander zu ſtehen kommen. Dieſer Contrapunct leidet ſehr viele Eintheilungen, als nehmlich in den gleichen und ungleichen; in den ſchlechten und figürlichen; in den doppelten und mannigfältigen, welches die vornehmſten ſind, und alle andre unter ſich begreiffen.

§. 11.

Nachdem nun die Kunſt ſo hoch hinausgewollt hat, daß, unter vielen Stimmen, eine iede derſelben gleichſam ihre eigene Zeit über die andern zu herrſchen haben muſte, ſo iſt aus dem gleichen Contrapunct nicht nur der ungleiche; ſondern aus dem ſchlechten der figürliche oder geſchmückte, aus dem doppelten der drey- und vierfache entſtanden, ſamt allen, die dahin gehören. Ja, es iſt ſo gar eine eigene Art des doppelten und vielfachen Contrapuncts aufgekommen, welcher ſich dieſen Nahmen Vorzugs-Weiſe beilegen läßt, deſſen an gehörigem Orte mit mehren gedacht werden ſoll.

§. 12.

*) Die ehmaligen Mönchs-Noten hatten nur Köpffe, und keine Stiele, ſo, daß ſie den Puncten ähnlich ſahen; daher hat der Contrapunct ſeine Benennung.

Digitized by Google

§. 12.

In dem ſchätzbaren Waltheriſchen *) Wörter-Buche werden zwar viele Contrapuncts-Benennungen und Arten angeführet; doch nicht die **gleiche** und **ungleiche** Art beſonders, welche daſelbſt mit dem **ſchlechten** Contrapunct vermiſchet werden: unangeſehen ein groſſer Unterſchied zwiſchen gleich und ſchlecht iſt, wie ich mir die Erlaubniß zu zeigen ausbitten will.

§. 13.

Im **gleichen** Contrapunct ſind alle über einander ſtehende Noten von **einerley** Geltung, und haben keine Diſſonantzen. Aber das iſt deswegen kein **ſchlechter** Contrapunct. Eguale non è ſemplice. Dem **ſchlechten** Contrapunct iſt der **ungleiche**, ſowol mit ſeiner verſchiedenen Geltung, als mit den Diſſonantzen, ja, alles übrige, was nicht doppelt und mehrfach iſt, ſamt den gewöhnlichen Fugen ſelbſt, unterworffen. Hier bedeutet das Wort ſchlecht ſo viel, als einfach; und wird nur dem doppelten oder vielfachen entgegen geſetzet. Daher kan der ſchlechte Contrapunct kein gleicher heiſſen: der gleiche kan auch kein ſchlechter heiſſen: denn im **gleichen** Contrapunct weiß man von keinem Themate, von keinem Subjecto, wie im **ſchlechten**. Hingegen ſind alle andre Contrapuncte, ſie mögen ſo verblümt ſeyn, als ſie wollen, **ungleich**: d. i. ſie haben verſchiedene Noten, und miſchen Conſonantzen mit Diſſonantzen unter einander.

§. 14.

Bey dieſer Gelegenheit kan ich nicht umhin, meine Gedancken darüber anzuzeigen, daß wol nothwendig zwiſchen einem Themate und Subjecto ein Unterſchied zu machen ſey. Ein Fugen-Satz kan zwar beides Thema und Subjectum heiſſen; doch das erſte vielmehr: allein im Contrapunct beſonders hat nur das Subjectum ſtatt, und kan ſolches eigentlich kein Thema genannt werden, denn es fehlet ihm der Wiederſchlag und iſt ein feſter Geſang. Canto fermo.

§. 15.

Die figürlichen oder geſchmückten**) Contrapuncte ſind nicht nur ſolche, da iede Stimme Noten hat, die ihr gefällig ſind; ſondern durchgehends alle Gegenſätze, und zur Umwendung oder Verkehrung geſchickte Kunſt-Stücke dieſer Art. Dahin gehören denn die doppelten und vielfachen, mit allen ihren Gattungen: in Schritten; in Hüpffungen; in der Terz, Quart, Quint ꝛc; in einerley Zahl und Bewegung; in Fugen; in Bindungen; in Verbindungen; in Sprüngen; in Rückungen, oder worin ſie ſonſt beſtehen. Dabey mercke man, daß alle Fugen mit gröſſerm Recht, als eine iede harmoniſche Zuſammenfügung, Contrapuncte ſind; aber daß alle Contrapuncte keine Fugen ſind. Ein anders iſt ein doppelter Contrapunct; ein anders eine doppelte Fuge oder Doppel-Fuge. Dieſe hat Themata, die ſich im ordentlichen Wiederſchlage hören laſſen; jener nur ein verkehrliches Subjectum, nebſt andern Umſtänden, davon die Fuge nichts weiß.

§. 16.

Die hiebey vorfallenden Kunſtwörter, welche ich zu verteutſchen mir die Freiheit genommen habe, brauchen einer kleinen Erklärung. In **Schritten** will ſo viel ſagen, als, alla diritta, d. i. wo die Noten des dem Subjecto entgegen geſtellten Satzes, ohne den geringſten Sprung zu machen, nur gerades Weges auf- und niederſteigen. In **Hüpffungen**, alla zoppa, auf hinckende Art, wo z. E. erſt eine Viertel-Note, hernach ein halber Schlag, ſodann abermahl ein Viertel den Tact füllen, nach Art desjenigen dreiſylbigten Klang-Fuſſes, der Amphibrachys heißt. Doch geſchiehet ſolches Hincken mehrentheils in lauter groſſen Intervallen, welches wol zu mercken ſtehet.

§. 17.

Ein Contrapunct in der **Terz, Quart, Quint** u. ſ. w. bedeutet eine ſolche Weiſe, wo der Gegen-Satz in dem angegebenen Intervall beginnet, wenn man ſolches gegen die erſte Note des Subjects hält. Alla Terza, Quarta, Quinta &c. bis Dodecima; oder auch, wo ſich ein ſolcher Gegenſatz hernach bey der Verkehrung, wenn das untengeweſene Subject oben kömmt, in einem dergleichen Intervall anbringen läßt. **Einerley Zahl, Figur, und Bewegung**, d'un ſol paſſo, iſt, wo die Noten, obgleich nicht einerley Klang, doch immer bey der Wiederholung einerley Zahl, Geſtalt und Bewegung behalten.

*) Wenn der beſte critiſche Muſicus nebſt mir alle Pferde angeſpannet hätte, würden wir ein ſolches Wörterbuch, ohne die Weymarſche Bücherey nicht zu Wege gebracht haben, als dieſer löbliche Organiſt gethan hat.

**) Contrapunto fiorito, figurato, *lat.* floridus, coloratus, iſt alles einerley, und hat keinen weſentlichen Unterſchied.

Digitized by Google

§. 18.

Contrapunto fugato, bedeutet einen aus lauter Fugen bestehenden Contrapunct; welche sonst ordentlicher Weise nicht dazu gehören. Und gewisser maassen kan eine iede Fuge ein solcher fugirter Contrapunct heissen; doch eigentlich alsdenn, wenn ein Subject oder fester Gesang dabey zum Grunde lieget, über welchen man rechte Fugen anstellet. In Bindungen, legato, ist ein Contrapunct, wo viele Bindungen oder Ligaturen eingeführet werden, und gleichsam darin herrschen. Diese Bindungen aber muß man mit den folgenden Rückungen nicht vermischen: indem jene, unter andern Eigenschafften, wenigstens zwo Stimmen erfordern; da diese hergegen an einer genug haben, wie mit mehren in der musicalischen Critic gelehret worden.

§. 19.

Wiederum ist ein andrer Contrapunct, der in Verbindungen bestehet, obligato, perfidiato, ostinato, von dessen Gegensatz man gar nicht abgehen darff, sondern gleichsam hartnäckiger Weise daran verbunden seyn muß. In Sprüngen, di salto, wo nicht ein eintziger Grad oder Stuffen-Gang, sondern lauter Sprünge im Gegensatze des Subjects vorkommen. In Rückungen, sincopato, wo es immer Rückungen oder Syncopationes gibt, die auch in kleinen Intervallen oder Graden bestehen können: womit sich diese Art, unter andern von dem hüpffenden Contrapunct mercklich unterscheidet. Denn das Rücken kan auch wol, im eigentlichen Verstande, sitzend geschehen; das Hüpffen aber nicht. Meines Wissens hat noch niemand dieses bey den Contrapuncten angemercket, worin nehmlich alla zoppa und sincopato vornehmlich unterschieden sind.

§. 20.

Der ehmalige Domherr und Capellmeister zu Viterbo, D. Angelo Berardi, schrieb im Jahr 1687 ein gantzes Buch von dieser Materie der Contrapuncte, welches zu Bononien, (denn so wird Bologna auf Teutsch genannt) unter dem Titel: Documenti Armonici, d. i. Lehren von der Vollstimmigkeit, das Licht erblicket hat, und allerdings werth ist, daß man es mehr, als einmahl, lese.

§. 21.

Man erlaube mir, mit wenig Worten hiebey anzumercken, wie ich schwerlich glauben könne, daß das grosse D, so vor dem Nahmen des Berardi stehet, einen Doctorem bedeute; sondern daß es vielmehr einen Don oder Dominum, einen Edlen Herrn anzeigen solle. In einem, drey Jahr nach besagten Documenti, gedruckten Wercklein eben dieses Verfassers, so er Arcani musicali, d. i. musicalische Geheimnisse betitelt, stehet weiter nichts, als daß sie herrühren, del Canonico Angelo Berardi. Es ist ein dem Päbstlichen Vice-Legaten, Philipp Leti, zugeschriebenes Gespräch, Dialogo dedicato all Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Filippo *Leti*, Vicelegato &c. welcher auf der folgenden Seite mit eben dem grossen D. als Don, oder Dominus, nicht als Doctor, beehret wird. Die Ursache, warum ich dieses erinnere, wird guten Freunden nicht unbekannt seyn.

§. 22.

Wir werden aber weiter unten ausführlicher, und auf eine gar besondere Art, nicht nur vom doppelten Contrapunct, sondern vornehmlich von den Doppel-Fugen, die weit schätzbarer sind, zu handeln keinen Umgang nehmen können, und müssen den geneigten Leser bitten, mit der unausgesetzlichen Weitläufftigkeit dieses dritten Theils desto williger in die Gelegenheit zu sehen, ie mehr wir ihm in den vorigen beiden Theilen alle mögliche Kürtze haben angedeien lassen: Zumahl da auch die Beschaffenheit der Harmonie oder Symphoniurgie nothwendig erfordert, daß man sie, nach ihrem sehr weiten Begriff, mit gehöriger Untersuchung, Deutlichkeit, Unterscheidung, vollständigen Anzeigen, und, vor allen Dingen, mit Begleitung vieler starcken Exempel handhabe. So viel von der Vollstimmigkeit insgemein.

Zwei-

Digitized by Google

Zweites Haupt-Stück.

Von der Bewegung der Stimmen gegen einander.

*** *** ***

§. 1.

Ob zwar **kurtzes**, aber zur ordentlichen Lehre nothwendiges Capitel muß hier Raum finden, ehe und bevor etwas weiters mit der Harmonie oder Zuſammenſetzung verſchiedener Stimmen vorgenommen werden kan. Denn, niemand wird wiſſen, was er bey ſolcher Fügung für Gänge und Schritte machen ſoll, falls ihm nicht die Art und Weiſe vorher bekannt iſt, mit welcher alle und iede Bewegung der Stimmen gegen einander angeſtellet und verrichtet wird.

§. 2.

Die Bewegung aber iſt eben dasjenige, was alles in der Welt belebet. Ohne Bewegung kan demnach auch die Harmonie nicht anders, als todt ſeyn.

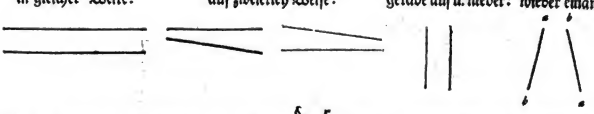
§. 3.

Wir reden iedoch hier nicht von der einfachen Bewegung, die eine iede Melodie vor ſich ſelbſt hat, ſondern von derjenigen, die zwo oder mehr Stimmen gegen und mit einander machen, de motu vocum. Dieſelbe Bewegung nun iſt viererley. Sie geſchiehet erſtlich: in **gleicher Weite**; fürs andre: **ſchräge** oder **abweichend**; drittens: **gerade auf und nieder**; und viertens: **wieder einander.**

§. 4.

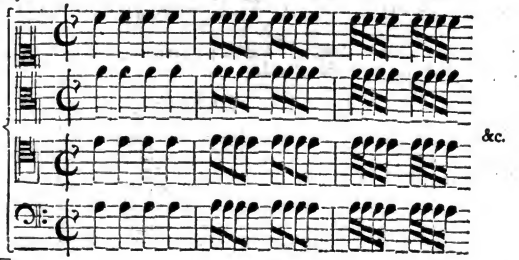
Mit ihren Kunſt-Wörtern heiſſen dieſe vier Motus alſo: parallelus, obliquus, rectus, & contrarius. In Linien mögte man die Sache etwa folgender maaſſen vorſtellen:

Lineæ parallelæ, in gleicher Weite:	obliquæ, oder ſchräge, auf zweierley Weiſe:	rectæ, l. perpendiculares, gerade auf u. nieder:	contrariæ, wieder einander.



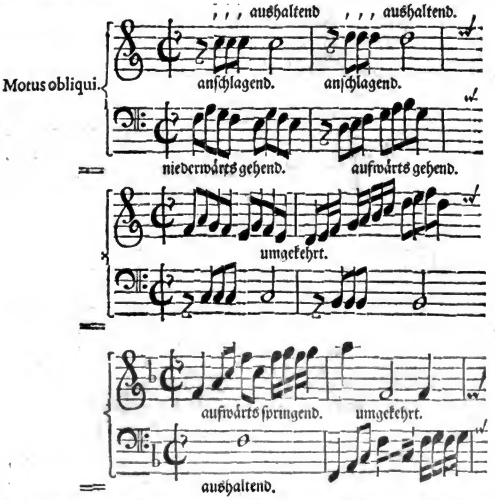
§. 5.

Man kan ſich hoffentlich aus dieſen Linien ein Bild der verſchiedenen Bewegungen in den Stimmen vorſtellen. Die Parallel-Bewegung, wo zwo oder mehr Stimmen in gleicher Weite verfahren, iſt die natürlichſte, und begibt ſich, wenn beſagte Stimmen, iede für ſich, ihren Einklang mit einander fortſetzen, ohne davon abzuweichen, noch zuſammenzuſtoſſen: welche Bewegungs-Art, bey heutiger Vollſtimmigkeit, ſo ſtarck gebraucht wird, daß nicht nur alles Zittern, Beben, Schüttern ꝛc. ſondern ſehr viele andre lebhaffte Verrichtungen und Gedancken dadurch ausgedruckt werden. z. E.



§. 6.

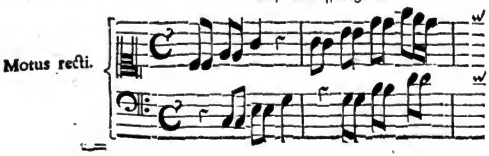
Nun folget die obliqve, ſchräge, abweichende Seiten-Bewegung, welche auf zweierley Art geſchehen kan, einmahl wenn die Ober-Stimme ihren vorigen Ton oder Klang fortſetzet, es ſey anſchlagend oder ſtillhaltend; die andre aber ſich dabey auf oder niederwärts beweget, es mag nun gehend oder ſpringend verrichtet werden. Das andremahl, wenn die Unterſtimme im Einklange bleibet, und die obere ſich beweget. Bey Verkehrung der Stimmen werden aus dieſen zween Wegen ihrer viere, wenn mans genau nehmen will. Und wenn das Aushalten mit dem Anſchlagen, das Gehen mit dem Springen verglichen wird, iſt dieſe Bewegung gar auf ſechs- und mehrerley Art anzuſtellen.



Dieſe ſpringende Bewegung, wie ſie hier aufwärts geſchiehet, kan auch, wie leicht zu erachten ſtehet, niederwärts angebracht, und umgekehrt werden. Die Umkehrung aber iſt nur hier von den Stimmen und ihrer Verwechſelung zu verſtehen; nicht von den beſondern Noten und Gängen.

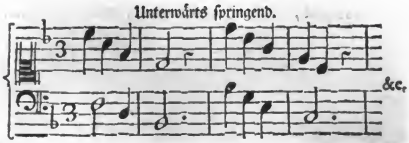
§. 7.

Drittens iſt der Motus rectus, oder diejenige Bewegung zu bemercken, da beide oder mehr Stimmen einerley Weg einſchlagen, es geſchehe nun ſolches ſteigend oder fallend, mit Sprüngen, oder Gradweiſe. Und dieſe Bewegung iſt in der Harmonie die gefährlichſte, bey welcher immer die meiſte Behutſamkeit gebraucht werden muß.

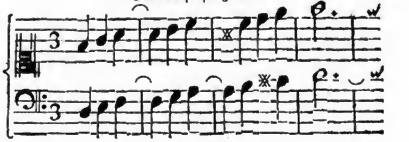


Um

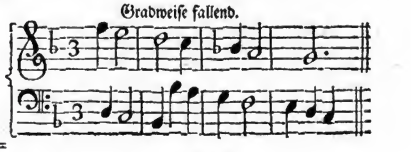
Unterwärts ſpringend.



Gradweiſe ſteigend.



Gradweiſe fallend.



§. 8.

Bey dieſen beeden letzten Bewegungen, nehmlich der ſchrägen und geraden, wird diejenige gleiche Weite, welche zur erſten Parallel-Bewegung gehöret, nicht allemahl beobachtet. Man mag darin willkührlich verfahren, wie ſichs am beſten ſchicken will und thun läßt.

§. 9.

Die letzte und allerbeſte Bewegung iſt endlich die gegenſeitige, oder wieder einander lauffende, nehmlich der berühmte Motus contrarius, der ſonſt mehr als einerley Bedeutung in der vollſtimmigen Setzkunſt hat, davon wir iedoch dieſes Orts nur die natürlichſte bemercken, ſo wie ſie im ſchlechten und allgemeinen Verſtande genommen wird: denn von der figürlichen Eigenſchafft dieſer Bewegung werden wir weiter unten Gelegenheit finden mit mehrem zu handeln. Ich nenne die gegenſeitige Bewegung deswegen die allerbeſte, weil ſie ſowol angenehm in die Ohren fällt, als auch, weil weniger Gefahr dabey zu beſorgen iſt, indem durch ihre Vermittelung vielmehr manche Fehler, in der Compoſition mit verſchiedenen Stimmen, vermieden werden können.

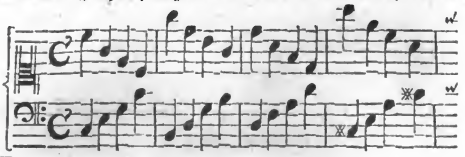
§. 10.

Es iſt nun leicht zu ermeſſen, daß bey dieſer Gegenbewegung die eine Stimme hinauf arbeitet, wenn die andre zu gleicher Zeit herunter ſteiget: und daß ſolches mit mehr, als zwo Stimmen, wenigſtens auf die folgende viererley Arten geſchehen kan, nehmlich:

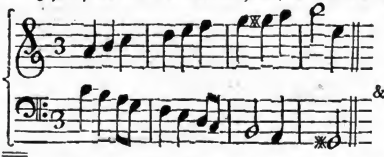
Springend, mit der Ober-Stimme hinauf, und mit dem Baß herunter.

Motus contrarii.

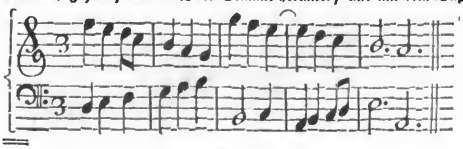
zum andern: springend, mit der Ober-Stimme herunter und mit dem Baß hinauf.



drittens: gehend, mit der Ober-Stimme hinauf und mit dem Baß herunter.



viertens: gehend, mit der Ober-Stimme herunter, und mit dem Baß hinauf.



§. 11.

Wir geben hier nur, Kürtze halber, solche Exempel, die zwostimmig sind, und dabey zu verstehen, daß diese Bewegungen, wenn viele Stimmen vorhanden, zwo gegen zwo, drey gegen drey, auch bald in den Mittel- bald in den äusserſten Parteien u. ſ. w. angebracht werden können, nachdem es die Gelegenheit gibt oder leidet. Es ist nicht möglich, alles auf das genaueſte hier zu verzeichnen.

§. 12.

Uibrigens wird man in folgenden Hauptſtücken zu ersehen haben, wozu es denn nutze, daß alle diese Bewegungen, ausser welchen keine andre in der Music Raum finden, recht wol verstanden und eingenommen werden, wenn wir erſt die Consonantzien und ihre Folge in richtiger Ordnung zu Papier gebracht haben: denn aus sothanen Bewegungen, die erſte derſelben ausgenommen, entſpringen vier uralte Regeln, von welchen ein sehr berühmter Mann und kaiſerlicher Capellmeiſter schreiben darff: es hänge an denſelben das gantze Geſetz und die Propheten. Wiewol solches, meines Erachtens, etwas zu milde, ja, wenn ichs sagen darff, zu unheilig geredet iſt.

Drittes Haupt-Stück.

Von den Consonantzien insgemein, nach ihrem Gebrauch.

§. 1.

Die eigentliche Materie, womit die Harmonie zu thun hat, beſtehet in wol- oder hart klingenden, zugleich anſchlagenden Enden der Intervalle, die man Consonantzien und Diſſo-

Dissonantzien nennet. Consonantzien sind, die von selbsten wol lauten; Dissonantzien aber, die es ohne Beihülffe der ersten nicht thun.

§. 2.

Unter den Consonantzien rechnet man, als **vollkommene**: den Einklang, unisonum, welchen ich für mehr, als vollkommen achte, wenn zwo oder viele Stimmen einerley Klang führen; die Octave; und die Qvint. Als **unvollkommene** aber werden gehalten: die Sext und Tertz. So viel ich vernünfftig und billig schliesse, beiderseits mit allen ihren Angehörigen, sowol was die vollkommenen, als unvollkommenen betrifft. Es sind ihrer vier Geschlechter und nicht darüber: denn der Unison ist kein Intervall, und als Intervalle müssen wir die Consonantzien eigentlich betrachten. Man ziehe die nebenstehende Tabelle zu Rathe.

§. 3.

Zwar will man bey der Qvint die Ausnahm machen, daß weder ihre kleinere noch grössere Schwester mit zum Geschlecht, oder in die Reihe der Consonantzien gehören sollen. Allein mich deucht, daß ihnen zu nahe geschiehet, absonderlich der kleinern, wenn sie gar in die Classe der Dissonantzien verwiesen wird. Denn, daß ich der übermäßigen Tertz geschweige, so wüste ich doch die verkleinerte, welche in der Melodie grossen Nutzen hat, und die übermäßige Sext, die so gar zur Auflösung in der Harmonie dienet, nirgend anders, als unter die Consonantzien zu stellen. Warum sollten die Neben-Qvinten auch nicht ihrem Stamme anhangen? Doch der Rang macht nichts, so lange wir im Gebrauch nur einig sind. Aber die Lehr-Art muß doch eine feste Ordnung haben, und die Sache niemahls auf Schrauben setzen.

§. 4.

Es ist indeß an dem, daß die beeden besagten Qvinten, nehmlich die kleinere und gröss're, welche sonst diminuta & superflua heissen, nicht allerdings für ächt gelten können; man darff sie auch an sich selbst nicht für wolklingender ausgeben, als die Tertzen und Sexten. Aber so viel ist doch gewiß, daß die erste dieser Qvinten, welche der gemeine Mann die falsche nennet, der Harmonie weit mehr wolklingende Dienste thut, als die völlige Qvint: daher wir jene immer den Consonantzien mit beizufügen billige Ursache *) haben.

§. 5.

Das nächste Bedencken bey den Conso-

*) Orchest. III. pp. 489. 773.

Consonantzien-Tabelle.

Der Einklang, kein Intervall; sondern eine mehr als vollkommene Consonantz.

Octaven.
1) verkleinerte Octave.
2) gewöhnliche Octave.
3) vergrösserte Octave.

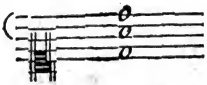
Qvinten.
4) kleine Qvint.
5) gewöhnliche Qvint.
6) übermäßige Qvint.

Sexten.
7) verkleinerte Sext.
8) kleine Sext.
9) grosse Sext. — gewöhnliche; übermäßige

Tertzen.
10) verkleinerte Tertz.
11) kleine Tertz.
12) grosse Tertz. — gewöhnliche; übermäßige

nantzien entſtehet unſrer Seits über die Qvart, welche von den meiſten theoretiſchen Schrifft-ſtellern noch beſtändig mit unter die wolklingende Intervalle geſetzet wird: in ſofern dieſe Lehrer ein **vermitteltes**, oder zwiſchen zweien andern Enden mitten inne liegendes Intervall daraus machen: z. E.

Vermeinte Qvart.



§. 6.

Das nennen ſie Quartam intermediam, nehmlich die beeden öberſten Noten a, d. Man lieſſe ſich ſolches auch gerne gefallen, wenn nur das hier von oben, und abſonderlich von unten bedeckte Intervall eine wahre Qvarte bedeuten, und nicht vielmehr deſſen Enden als Qvint und Octav, in Anſehung des Grundes, angeſehen werden könnten. Ein mehres hievon kan man anderswo *) antreffen.

§. 7.

Inzwiſchen brauchen wir die Qvart durchgehends als eine Diſſonantz gegen das Fundament. Alle Intervalle müſſen aber, der Vernunfft nach, von der Grund-Stimme abgerechnet und abgezehlet werden: wie die Kinder und Nachkommen von ihrem Stamm-Vater.

§. 8.

Es iſt oberwehnter Maaſſen bekannt, daß wir eine übermäßige Sext haben und gebrauchen, die iedoch niemand im genaueſten Verſtande für was überflüßiges, ſondern vielmehr, ſowol als die bereits angeführte verkleinerte Tertz, am rechten Orte, für was nützliches und artiges hält. Man hat aber noch bis dieſe Stunde weder vernommen, noch geleſen: daß ſie deswegen, weil ſie vergröſſert oder verkleinert ſind, Diſſonantzien heiſſen; ungeachtet ſie ſonſt ziemlich derbe klingen.

§. 9.

Wiederum iſt es auch noch wol keinem Menſchen in den Sinn gekommen, aus der groſſen Qvart, aus dem Tritono, eine Conſonantz zu machen; obgleich alle Bücher vom Wolklange der vermeinten, ächten Qvarten voll ſind; ſondern die groſſe iſt und bleibt ſowol eine Diſſonantz, als die richtige Qvart, ſo daß die Vergröſſerung ſie nicht aus ihrer Geſchlechts-Art vertreiben kan.

§. 10.

Aus dieſen Gründen iſt leicht zu ſchlieſſen, daß der Abgang oder Uberſchuß an der mathematiſchen Gröſſe eines Intervalls nur einen zufälligen, obgleich beträchtlichen Unterſchied machen; die Natur deſſelben oder das eigentliche Weſen aber darum nicht gänzlich ändern möge. Alſo ſind, unſrer Meinung nach, und bey einer ordentlichen Lehr-Art, alle Octaven, Qvinten, Tertzien, und Sexten mit einander Conſonantzien, ſie mögen vergröſſert oder verkleinert werden: das betrifft nur, was wir mehr oder weniger heiſſen.

§. 11.

Anlangend nun die Regeln von den vollkommenen und unvollkommenen Conſonantzien, ſo kan ſich ein Liebhaber derſelben in **Printzens** ſatyriſchen Componiſten **) darnach umſehen, und finden: daß wenn die eine Conſonantz in die andre verändert wird, ſolches auf zweierley Weiſe geſchehe: 1.) Wenn eine Stimme ruhet, und die andre ſich beweget d. i. in motu obliquo; 2.) Wenn ſie ſich beede bewegen, welches auf dreierley Art geſchehen kan, motu parallelo, recto & contrario, wie im vorigen Hauptſtücke gewieſen worden.

§. 12.

*) Orch. III. ſub voce Quarta Indicis.
**) Parte I. Cap. 14.

Digitized by Google

§. 12.

Bey dem erſten Fall iſt nichts zu erinnern, und wäre dannenhero dieſer Unterſchied gar nicht einmahl nöthig geweſen. Denn, Printz ſagt ſelber: es könne eine iede Concordantz in ſolchem Fall füglich in eine andre, ohne Bedencken, verändert werden. Was braucht es denn einer Regel? aber ſo waren die lieben Vorfahren geartet. Printz ſetzet zwar hinzu: wofern es nur die Ungewöhnlichkeit und Ungeſchicklichkeit des Intervalls nicht verhindert. Dieſe Bedingung aber gehöret nicht zur Harmonie; ſondern zur Melodie. Woraus beiläuffig zu erſehen, wie man dieſe beiden Dinge ſo unverantwortlich mit einander vermiſchet hat.

§. 13.

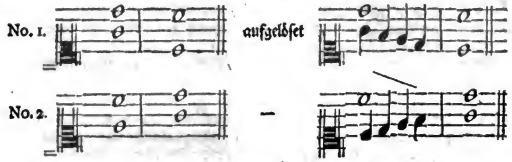
Daß wir ferner von einer vollkommenen Conſonantz in gerader und gleichmäßiger Bewegung, motu recto, ſowol, als in einer Gegenbewegung, motu contrario, auf eine unvollkommene Conſonantz gehen können, ingleichen aus der einen unvollkommenen in die andre; aber nur allein durch die Gegenbewegung aus einer unvollkommenen in eine vollkommene, iſt theils überflüßig, theils unrecht gelehret: wenn wir nicht alles mit einander zum gebundenen Styl hinziehen wollen.

§. 14.

Gleiche Beſchaffenheit hat es auch mit dieſem Satz: daß man von einer vollkommenen Conſonantz in eine andre vollkommene ſonſt nicht, als durch die Gegenbewegung kommen könne. Vielſtimmige Sachen und berühmte Meiſter gaben gleichwol dem guten Printz damahls ſchon ein Paar trifftige Einwürffe, die er auch beſagten Orts anführet, und, ſeiner Meinung nach, wiederleget.

§. 15.

Die gantze Sache kömmt darauf an, daß man zu denen Zeiten die Gedancken geheget, dieſes folgende Verfahren No. 1. enthalte zwo verdeckte Octaven: wenn es nebenſtehender maaſſen aufgelöſet werde. So wie das zweite Exempel No. 2. ein Paar Qvinten in ſich begreiffen ſollte, wenn man ſie auf beigeſetzte Weiſe ans Licht brächte.



§. 16.

Nun muß man zwar gern zugeben, daß dergleichen Sätze, wenn ſie in ſolchen langen Noten beſtehen, lieber die Gegenbewegung erwehlen, und alſo die übeln Gedancken des Zuhörers, wozu er bey der zögernden Fortſchreitung Zeit genug findet, verhindern mögten. Wie es denn auch unſtreitig wahr bleibet, daß man die Gegenbewegung aller andern, am meiſten aber der geraden, immer vorzuziehen Urſach habe.

§. 17.

Allein, daß ſolches bey Figural- und heutigen, hurtigen Sachen, da man dem Zuhörer wenig Friſt gönnet, etwas widriges in dergleichen Gängen zu ſuchen, noch für eine Regel gelten ſollte, iſt wol ſchwerlich zu glauben: es müſten ſonſt viel tauſend ſchöne Sätze, ja Millionen gantzgute Schlüſſe, ausgemertzet werden; und bey vielſtimmigen Begleitungen dürffte faſt keine eintzige Zeile ohne dieſe vermeinte Fehler ſeyn können.

§. 18.

Wahr iſt es, wir vermeiden gerne in einer zwoſtimmigen Harmonie dieſe und dergleichen Gänge. Die Urſach aber iſt nicht ſowol, daß ich dadurch den vermeinten Octaven und Qvinten aus dem Wege gehe, als weil in wenig Stimmen die öffters vorkommende, vollkommene Conſonantzien, da ich an ihrer Statt füglich andre haben kan, etwas kahl und einfältig klingen.

§. 19.

Dennoch gibt es überhaupt bey den Conſonantzien einige allgemeine Grund-Regeln, die man

wol mitnehmen, unterſuchen und brauchbar machen kan, um die rechten, reinen Sätze daraus zu beurtheilen. Denn die meiſten unter den jüngern Componiſten machen faſt gar zu wenig aus der Sache, ja ſie führen, den Alten gleichſam zum Trutz, dieſes Feldgeſchrey: **Man miſche die Conſonantzien nach Belieben!** Miſceantur Conſona pro lubitu! wodurch ſie denn auf eine mangelhaffte Art, ſo wie jene auf eine übermäßige Weiſe, fehlen*).

§. 20.

Zwiſchen dieſen beiden äuſſerſten Enden muß man ein richtiges Mittel treffen, welches niemand, wegen ſeiner Schwierigkeit, abſchrecket; und auch niemand, wegen gar zu groſſer Freiheit, wild macht. Das wollen wir verſuchen, und bey dieſer Gelegenheit wahrnehmen, was die obige Bewegungs-Lehre für ſonderlichen Nutzen habe, indem ſich folgende Haupt-Regeln gänzlich darauf gründen.

§. 21.

Der kaiſerliche Ober-Capellmeiſter, **Fux**, ſetzet **) vier Regeln, nach welchen ſich die Conſonantzien überhaupt zu richten haben, wenn man von der einen in die andre ſchreiten will. Hier ſind ſie:

1. Aus einer vollkommenen Conſonantz in eine gleichfalls vollkommene gehet man entweder durch die ſchräge, oder auch durch die Gegenbewegung.
2. Aus einer vollkommenen in eine unvollkommene Conſonantz durch alle drey †) Bewegungen.
3. Aus einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Conſonantz durch die ſchräge, oder auch durch die Gegenbewegung.
4. Aus einer unvollkommenen zu einer ebenfalls unvollkommenen, durch alle drey Bewegungen ††).

§. 22.

Dieſe Regeln ſind gantz gut, und auch ſo gar mit ihrem Uiberfluß unſchädlich. Wir ſehen daraus vor allen Dingen, daß die ſchräge, und denn die Gegenbewegung allenthalben zuläßig ſind; dagegen nur bloß die gerade Bewegung zu vermeiden iſt, wenn man aus vollkommenen in vollkommene, oder aus unvollkommenen in vollkommene Conſonantzien gehen will. Das iſt alles.

§. 23.

Allein, gleichwie hier eines Theils zu viel geſaget worden, da es gar nicht nöthig wäre; ſo iſt andern Theils auch zu wenig in dieſen Regeln enthalten, indem ſie lange nicht zureichen, alle Sätze und Folgerungen der Conſonantzien, ihrer Reinigkeit nach, zu beurtheilen. Solchenmach gehöret eine genauere Unterſuchung dazu; abſonderlich in Anſehung des Kirchenſtyls: denn in vermiſchter und freier Schreib-Art leidet vieles ſeine Abfälle, und die Menge der Stimmen ‡) bedecket manchen unrichtigen Gang, daß er dem Gehör ſo nackend nicht vorgeſtellet wird.

§. 24.

Wir wollen zuerſt die berüchtigte Regel von zwoen Octaven oder Qvinten vor uns nehmen, welche mit ihren rechten Worten alſo lautet:

Zwo vollkommene Conſonantzien einer Art ſollen niemahls unmittelbar in einerley Stimmen auf einander folgen.

§. 25.

Nun iſt die Frage: ob auch die Qvart und der Einklang vollkommene Conſonantzien ſind? **Printz** und hundert andre ſeines Glaubens ſagen ja dazu: welches man ihnen zu gute halten muß,

*) Peccant Neoterici defectu, veteres exceſſu Regularum.

**) Gradus ad Parnaſſum p. 42.

†) Er bringet die Parallel-Bewegung nicht mit in die Rechnung; ſie gehört aber doch billig hinein.

††) Cognito triplici hoc motu videndum eſt, qua ratione in uſu practico adhibendus ſit; Quæ doctrina ſequentibus quatuor cardinalibus veluti regulis continetur. *Regula prima:* De Conſonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum. *Regula ſecunda:* De Conſonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus. *Regula tertia:* De imperfecta ad perfectam per motum contrarium, vel obliquum. *Regula quarta:* De imperfecta ad imperfectam per omnes tres motus. Ubi animadvertes motum obliquum in omnibus quatuor progreſſionibus eſſe licitum. Ab hac triplici motus cognitione uſuque recto pendet, ut dicere ſolemus, Lex & Prophetæ. *Fux Grad. ad Parn.* p. 42.

‡) Creſcente vocum copia de regularum rigore non nihil remittitur. Id. p. 279.

Digitized by Google

muß, ſo lange wir eines andern berichtet ſind. Denn was die Qvarten betrifft, in dem Fall, da ihrer zwo nicht auf einander folgen können, ſo hat ſolches eine eigene, in gewiſſen Umſtänden hieher gar nicht gehörige Urſache; ja, es findet auch öffters das Gegenſpiel Statt. Der Uniſonus kan dieſem Verbot eben ſo wenig unterworffen ſeyn, weil er gleichſam eine mehr, als vollkommene Conſonantz iſt, auch niemahls den geringſten Uibellaut verurſachen wird, indem er mit ſich ſelbſt unmöglich uneins werden kan.

§. 26.

Hergegen iſt die Vermeidung der Qvarten-Folge nicht des Wollauts, ſondern des Miſklanges halber geboten. Wenns nicht ſo wäre, könnte man mit gleichem Rechte die Secunden und Septimen auch für vollkommene Conſonantzien halten: denn, ordentlicher Weiſe, darff man ihrer niemahls zwo nach einander ſetzen.

§. 27.

Es liegt am Tage, daß wol offt ein gantzes Dutzend Qvarten unmittelbar in einerley Stimmen nach einander folgen können: dafern ihre Enden nur, gegen das Fundament gehalten, Tertzien und Sexten ausmachen; welches iedoch bey Qvinten und Octaven nimmermehr angehet. Dahero es unrecht iſt, wenn der Einklang, und die Qvarte zu obiger Regel mitgezogen werden.

§. 28.

Beſagte Regel iſt gleichwol der rechte Stein des Anſtoſſes bey faſt allen Componiſten. Das erſte, wornach ein nüchterner Federleſer ſuchet, und auch das erſte, ſo er gemeiniglich, wol gar bey Ober-Virtuoſen, antrifft, ſind etwa ein Paar Octaven oder Qvinten. So bald ein ſolcher Mauſefänger dergleichen Wildbräts anſichtig wird, macht er ein Feldgeſchrey, als wäre eine groſſe Schlacht gewonnen: und hat er das Glück, dieſen Fund gleich Anfangs in einer Partitur zu thun, ſo begehret er nichts weiter davon zu ſehen noch zu hören: ſondern ſpricht dem Verfaſſer alſobald das muſicaliſche Leben rund ab.

§. 29.

Ich begehre zwar die unvorſichtigen Qvintenmacher keinesweges zu vertheidigen, und habe den gehörigen Eckel vor ſolchen unreinen Sätzen: will auch den Anfängern alle Behutſamkeit in dieſem Stücke empfolen haben. Inzwiſchen muß man doch auch die Sache mit guter Vernunfft beurtheilen, und nicht alſofort das Kind mit dem Bade ausſchütten.

§. 30.

Könnte allenfalls die Menge der Irrenden (multitudo errantium) zu einiger Ausrede dienen, ſo ſollten mir die allerberuhmteſten und glückſeligſten Ton-Meiſter und melodiſchen Setzer Beiſpiele genug an die Hand geben. Zu verwundern iſt es, wie dieſe Uberſichten auch den beſten, gar keinen ausgenommen, bisweilen überraſchen können.

§. 31.

Es redet offt ein Sack-Pfeiffer *) und Leirenzieher von Roß-Qvinten, Lämmer-Tertzien, Küh-Octaven, und weiß ſelber nicht, was es für Dinge ſind. Einige wiſſen zwar, daß zwo Octaven und Qvinten in der Folge nicht zuläßig ſind; aber ſie können ſich ſelber nicht davor hüten. Und ſind ſie ſo weit gekommen, daß ſie dergleichen Fehler erkennen, ſo kan keiner mit ihnen rathen. Es ſollte aber nicht alſo ſeyn: denn es gehöret mehr zu einer rechtſchaffenen muſicaliſchen Compoſition, als die Vermeidung zweer Octaven und Qvinten. Dieſe gemeinen Fehler wiſſen auch viele Knaben; ein geübter Muſicus ſiehet ſich nach ſolchen Dingen nicht viel um, ſondern trachtet nach etwas mehrern und wichtigern.„

§. 32.

Es iſt ein ſtarcker Unterſchied zu machen zwiſchen Unachtſamkeit und Unwiſſenheit (inter incuriam & inſciciam). Leute, die aus lauter Blindheit und Ungelehrſamkeit ins Gelag hineinſchreiben, und dabey meinen, es ſey nicht zu verbeſſern, verdienen freilich ein mercklichers Abzeichen; andern aber, denen etwa aus Eile oder Uibersicht einmahl dergleichen Ding entfähret, das ſo hoch verboten iſt, und die dabey viele hochſchätzbare Gaben in der Melodie und Harmonie, vornehmlich in Ausdrückung der Leidenſchafften, ſehen laſſen, denen wird kein verſtändiger Menſch aus ſolchen Mücken Elephanten machen.

§. 33.

Doch dürffen ſich die geringern deswegen nichts heraus nehmen, noch gedencken, daß es

*) Sind des ehrlichen Werckmeiſters Worte in der erweiterten Orgel-Probe, Cap. 32. p. 78.

einerley Ding sey, wenn zwey Leute einerley thun; oder, daß es ihnen gleich nachzuahmen erlaubet sey, wenn sie etwa bey einem berühmten Italiener, oder bey einem sonst weltberufenen Virtuosen, ein Paar Qvinten ausspühen. Zeige mir erst eine gleiche Geschicklichkeit; so will ich dir auch in gleichen Mängeln nachsehen.

§. 34.

Die vollkommenen Consonantzien haben Urlaub, sich einander in acht- und mehrstimmigen Sachen mit der Gegenbewegung zu folgen. Mit den Octaven lasse ichs gerne, von Hertzen gerne geschehen, auch in wenigern Stimmen; aber mit den Qvinten nicht so leicht.

§. 35.

Wir gehen heutiges Tages mit den lieben Octaven so vertraulich um, als wenn es lauter Unisoni wären. Æquisoni sinds. Wir besetzen unsre Bässe in Octaven, ja in doppelten Octaven. Wir lassen unsre Haupt-Sätze, auch bisweilen in den Ober-Stimmen selbst, mit allerhand Instrumenten, absonderlich mit Flöten, Octaven-Weise durch und durch fortgehen. Und siehe! die Würckung ist gut. So, daß ich meines Theils die guten Octaven gerne, mit gewissen Bedingungen *), von obiger Regel ausschliessen wollte.

§. 36.

Aber die liederlichen Qvinten **) haben bey weitem keinen Anspruch auf ein solches Vorrecht zu machen: denn sie dürffen sich nun und nimmermehr auf dergleichen Art hören lassen. Daraus denn zu schliessen, daß es um die gewaltige Regel von Octaven und Qvinten schier halb gethan sey: weil nehmlich ein Paar Octaven lange keinen solchen Fehler machen können, als ein Paar Qvinten.

§. 37.

Was denn ferner dieser Ausspruch unsrer ehmahligen Lehrer heissen soll: **Vollkommene Consonantzien verschiedener Art können in der Gegenbewegung unmittelbar auf einander folgen**, das kan ich nicht recht begreiffen. Dieser Urlaub nutzet ja nichts, wo kein Verbot vorhanden ist. Es vermehren solche Sätze nur die Regeln ohne Noth, und machen die Sache schwer über die Gebühr. Mit eben so viel Verstand könnte man auch verordnen, daß zwo Personen unterschiedenen Geschlechts sich einander bey der Börse wol begegnen mögten.

§. 38.

Eben dergleichen Bewandtniß hat es auch mit folgender Regel: **Ein ieder Klang, der nach seiner innerlichen Geltung lang ist, soll consoniren, oder doch, wenn er gebunden wird, durch eine Consonantz gelöset werden.** Hier wird etwas geboten, das ohne höchste Ungereimtheit nicht anders seyn kan. Eben als wenn ein Tantzmeister seinen Schülern ein Gesetze geben wollte, daß sie ja nicht auf dem Kopffe, sondern auf den Füssen tantzen, und wenn sie fielen, wieder aufstehen müsten.

§. 39.

Es hat auch die vermeinte, innerliche Geltung, ausserhalb der Bindung, sehr offt eine Dissonantz nöthig, wovon Millionen richtiger Proben und unverwerfflicher Exempel in allen verwechselten Noten (Note cambiate) zu finden sind. Eine solche Note nun, oder der durch dieselbe angedeutete Klang darff nicht allemahl eine Consonantz machen; sie verwechselt vielmehr diese gar zierlich mit einer Dissonantz.

§. 40.

Wenn es ferner seine Richtigkeit hätte, daß **diejenigen Klänge, welche ihrer innerlichen Geltung nach lang sind, nur consoniren müssen**: so dürffte einer gedencken, die übrigen deren innerliche Geltung kurtz ist, könnten wol dissoniren. Wie schlecht man aber seine Rechnung dabey finden würde, stehet leicht zu erachten; absonderlich in ungerader Zeitmaasse, wo gemeiniglich zwo kurtze Noten auf eine lange folgen. Die Festsetzung des einen begreifft zwar nicht die Ausschliessung des andern in allgemeinem Verstande; allein in besondern Regeln muß man genauer drauf sehen.

§. 41.

Endlich kan wol nichts unnöthigers noch abgeschmackters zum Unterricht gesaget werden, als **als daß eine gebundene Note, die nothwendig dissonirt, durch eine wollautende gelöset wer-**

*) S. den 43 §.

**) Von der Ursache, warum denn die Qvintenfolge so hart verboten ist, gibt es verschiedene Meinungen. Ich habe deren die meisten und vernünfftigsten gesammlet, und man wird sie, samt meinem unmaaßgeblichen Bedencken, im III Orch. p. 466 — 475, it. p. 654 antreffen.

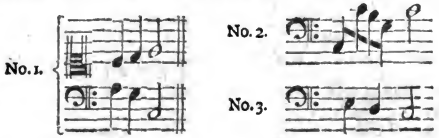
werden müsse. Man hat noch nie gehöret, daß solches in der Setz-Kunst ordentlicher Weise iemahls auf andre Art geschehen sey, oder auch nur geschehen könne.

§. 42.

Gleichen Schlages ist weitet diejenige Regel, welche erfordert, **daß, wenn etliche Stimmen zugleich mit einander lauffen, solches in Concordantzien geschehen müsse.** Denn, wenn die Stimmen einerley Weg nehmen wollen, so verstehet sich von selbst, daß sie nicht mit einander über dem Fuß gespannet seyn dürffen. Es können auch die Concordantzien, ausser sehr wenigen Sexten, keine andre, als Tertzien seyn. Warum denn so rätzelmäßig gesprochen? Sollte aber die eine Stimme hinauf, und ihre Gefährtin herunter lauffen wollen, so mögte ich denjenigen wol sehen, der es mit lauter Consonantzien verrichten könnte. Also ist etwas unnöthiges, und auch etwas unmögliches in solchem Satze enthalten.

§. 43.

Eine Haupt-Regel hergegen von den Consonantzien insgemein ist diese: **Daß in wenig Stimmen der Unisonus und die Octave selten zum Vorschein kommen müssen.** Es ist ein armseliges, obgleich kein lasterhafftes Wesen, und verhindert die Abwechselung oder Veränderung, wenn beide benannte Intervalle gar zu offt in zwo oder dreien Stimmen anzutreffen sind. Jedoch gibt es auch gewisse Fälle, da der Unisonus und die Octave in zwostimmigen Sätzen gar geschicklich, ja lieber, als andre Consonantzien, gebraucht werden mögen und müssen. Ich wollte z. E. folgende drey Discant-Noten mit dem darunter stehenden Baß, von Tertzien und Qvinten, versehen, No. 1: so wäre es zwar nicht zu tadeln; aber doch besser, wenn der Baß so eingerichtet würde, daß er den Unisonum und die Octav anbrächte, wie No. 2 & 3.



§. 44.

Man muß zwar auch die Umstände und den Zusammenhang der Melodien mit zu Rathe ziehen, und sehen, welches sich am besten schickt: da es denn freilich mehr auf einen guten Geschmack und rechtes Nachdencken, als auf besondre Regeln ankömmt. Vor allen andern läßt sich über diesen Punct in dreistimmigen Sätzen viel gutes anmercken: zumahl bey hurtiger Mensur, davon Exempel genung in den so genannten Trios anzutreffen seyn werden. Kurtz, eines geschickten Ganges halben hat man mehr auf den Zusammenhang der Melodie in einer ieden Stimme für sich, als auf die ängstliche Beobachtung der harmonischen Vollstimmigkeit zu sehen.

§. 45.

Wenn zwo Stimmen in einer Qvint aufhören, und darauf die dritte Stimme auch in einer Qvint anfängt, so klingt solches, als ob der unrichtige Gang in einrley Stimmen vorkäme; welches denn ebenfalls von Octaven zu verstehen, und nicht recht ist. Ob man aber, wenn eine Wiederholung oder ein Absatz vorfällt, mit gleicher Schärffe darauf sehen soll, falls die Schluß-Noten des Absatzes mit den Anfangs-Noten auch solche Fehler hervorbringen, solches sitte, absonderlich in der galanten Schreib-Art, noch wol eine kleine Ausnahm. Das beste ist dennoch, diesen Uibelstand, so viel möglich, zu meiden, und hat man dahero seine Einrichtung gleich beim Anfange darnach zu machen, und lieber, Statt der Octave eine Sext, oder Statt der Qvint eine Tertz zur ersten Baß-Note zu wehlen.

§. 46.

So viel mag von dem Gebrauche der Consonantzien überhaupt genug seyn. Nun wollen wir auch von der Folge einer ieden vollkommenen und unvollkommenen Consonantz in die übrigen Intervalle besonders handeln, und das nothwendigste davon berühren. Wir werden also von dem Einklange oder Unisono anfangen: weil er nicht nur bey den Schlüssen hin und wieder; sondern auch in Bindungen, Durchgängen, bey Fugen u. s. w. seinen vielfältigen Gebrauch hat.

Digitized by Google

Viertes Haupt-Stück.

Vom Unisono in der Zusammenstimmung, und seinen Gängen.

*** *** ***

§. 1.

DAs äusserliche Wesen dieser mehr, als vollkommenen Consonantz des Einklanges, nehmlich der mathematische Verhalt, ist bereits im ersten Theile angezeiget worden. Daher wir weder von dieser Zusammenstimmung, die kein Intervall macht, noch auch von den Intervallen selbst dasjenige hier wiederholen wollen, was ihre Gestalt, Maasse und Gröſſe betrifft.

§. 2.

Printz hat von dem Einklange sowol, als von den wolklingenden Intervallen, gewisse Kunstübungen*) ans Licht gestellet, die nicht zu verwerffen, sondern allerdings mitzunehmen sind. Doch hat die so genante Musicalische Bibliothec kein Unrecht, wenn sie†) verschiedenes daran ausetzet, und insonderheit bey den Regeln vom Unisono ausrufft: **Hilff Himmel! wie ändern sich die Zeiten.**

§. 3.

Ja, wol ändern sie sich; mehr, als man meinet. Die Verwunderung darüber wird noch weiter gehen, wenn wir betrachten, daß grosse, berühmte Leute, die iedoch besser componiren, als dencken, so gar einen übermässigen Einklang, (Unisonum superfluum), der dennoch nichts anders, als die allerkleineste Secund seyn kan, behaupten und einführen wollen.

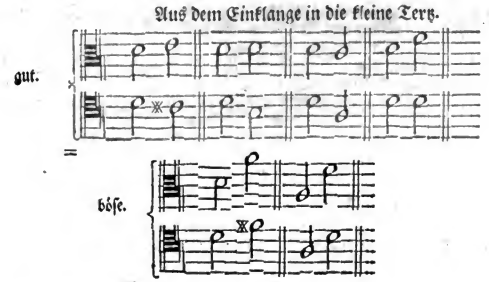
§. 4.

Wir handeln hier noch bloß von wollautenden Uibereinstimmungen; und sparen die Dissonantzien bis am rechten Orte, wo wir finden werden, wie man mit denselben verfahren müsse. Was aber den Einklang oder die einstimmigen Klänge betrifft, so stehet vorher dabey zu mercken: daß **einfach** und **einstimmig** hier nicht einerley sey. Denn zu dem letzten gehören diesen Falls wenigstens zwo Stimmen in einem Klange; bey dem ersten hergegen bestellet es eine eintzige. **Einstimmig** gehet nicht auf eine Stimme; sondern auf zwo und mehr, die einerley Ton führen.

§. 5.

Der erste Schritt, welcher demnach aus dem Unisono oder einstimmigen Klange in die wollautende Intervalle oder Consonantzien gemacht werden kan, trifft die kleine Tertz: und man hält dafür, daß solcher Sprung oder Gang (denn es kan beides seyn) auf neunerley Art geschehen können, davon ihrer vier gut, zwo böse, und drey verdächtig seyn sollen. Die guten sehen so aus:

Aus dem Einklange in die kleine Tertz.

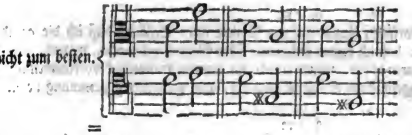


nicht

*) Exercitationes musicas theoretico-practicas curiosas de Concordantiis singulis, in 4to. Teutsch. 1687. 1688. 1689.

†) Im zweiten Theil, p. 47.

Digitized by Google



§. 6.

Es ist freilich an dem, daß diese Vorschrifften heutiges Tages wenig gelten: denn, unter hundert Componisten kennet oder weiß sie kaum einer; wie sollen sie denn beobachtet werden? Aber es finden sich doch gute Ursachen, absonderlich bey zwostimmigen Sätzen, warum man behutsam mit dem Unisono umgehen, alles untersuchen oder prüfen, und das beste wehlen müsse.

§. 7.

Wahr ists, man gehet aus dem einstimmigen Zusammenklange in gerader Bewegung auf alle Intervalle; doch mehr im Fallen als im Steigen: ingleichen, nachdem man sich einen feststehenden Grund-Ton am Unisono erkieset; oder aber von einem andern Ende abzehlet, da es denn im letztern Fall schon gantz anders ausfällt, und sich nicht so leicht, als im ersten, thun läßt.

§. 8.

Der lieben Vorfahren Absicht und Bemühung in diesen Vorschrifften war löblich und wolgemeinet zu ihren Zeiten. Wer weiß, ob von den unsrigen heut oder morgen so günstig geurtheilet werden mag? Daß die ersten vier Gänge aus dem Einklange in die kleine Tertz gut sind, solches ist ausser allem Zweifel; daß die andern aber theils böse, theils nicht die besten seyn sollen, das müssen wir recht verstehen.

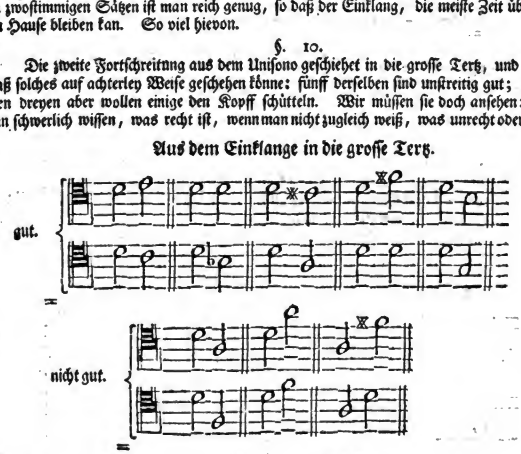
§. 9.

Man läßt die letzterwehnten Gänge, absonderlich die Sprünge, die wegen ihrer Grösse nicht gar zu gut sind, im Kirchen-Styl und in zwostimmigen Sachen, wo man es allemahl besser haben kan, gerne unterwegens; wiewol sie doch auch daselbst schon einen bequemern Platz finden würden, wenn sie nur nicht in der unangenehmen geraden, sondern in gegenseitiger Bewegung angebracht werden. In vielstimmigen Sachen kan es kein Mensch so genau erfordern; und in zwostimmigen Sätzen ist man reich genug, so daß der Einklang, die meiste Zeit über, wol gar zu Hause bleiben kan. So viel hievon.

§. 10.

Die zweite Fortschreitung aus dem Unisono geschiehet in die grosse Tertz, und findet man, daß solches auf achterley Weise geschehen könne: fünff derselben sind unstreitig gut; bey den übrigen dreyen aber wollen einige den Kopff schütteln. Wir müssen sie doch ansehen: denn, man kan schwerlich wissen, was recht ist, wenn man nicht zugleich weiß, was unrecht oder unnöthig ist.

Aus dem Einklange in die grosse Tertz.



§. 11.

Das meiſte bey dieſen Vorfällen kömmt auf vier Puncte an. Erſtlich: daß ich die gerade Bewegung meide. Zweitens: daß ich keinen unharmoniſchen Gegenſtand mache, wovon, nehmlich von der relatione non harmonica, weiter unten ein eigenes Hauptſtück vorkommen wird. Drittens: daß man ſich der ungeſchickten Sprünge enthalte, und viertens: ſich einer angenehmen Melodie befleiſſe.

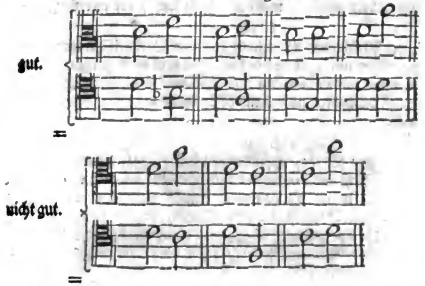
§. 12.

Werden dieſe vier Grund-Sätze wol in Acht genommen, ſo hat man faſt gar keine unrichtige Gänge, abſonderlich keine verborgene oder verdeckte Qvinten zu befürchten. Wer aber ſothane vier Richtſchnüre aus den Augen ſetzet, der verfällt gar leicht in die erwehnte, ja, in noch gröſſere Fehler. Wir gehen weiter.

§. 13.

Das nächſte wolklingende Intervall, worin die dritte Ausſchreitung des Einklanges Statt hat, iſt die Qvint. Auf ſiebenerley Weiſe kan es damit angehen: deren vier gut heiſſen; drey aber von ſchlechtem Anſehen befunden werden. Laßt uns dieſelben auch betrachten.

Aus dem Einklange in die Qvint.



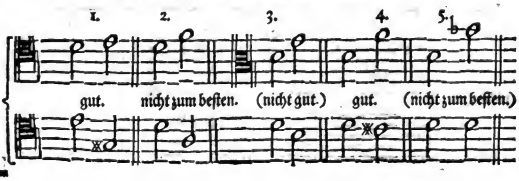
§. 14.

Daß dieſe drey letzten Sprünge, ſo wie ſie da ſtehen, nichts nutz ſind, muß auch ein ieder Neuling wol bekennen. Denn, obgleich bey dem erſten die Gegenbewegung vorhanden iſt, klingt es doch ſehr kahl, wenn man aus der einen vollkommenen, ja, mehr als vollkommenen Conſonantz in eine andre vollkommene tritt, und der verlangten Veränderung oder Abwechſelung, vornehmlich in einem zwoſtimmigen Satze dadurch Abbruch thut. Die beiden andern Sprünge aber ſind noch verwerflicher: denn ſie enthalten heimliche Qvinten in gerader Bewegung.

§. 15.

Wenn wir ferner aus dem Einklange in die kleine Sext gehen wollen, werden auch ein Paar ſolcher Schritte und Sprünge, deren fünf ſind, nicht gäntzlich für ächt angenommen. Dieſe ſowol, als was in dem Fall gut oder böſe ſeyn ſoll, zeiget folgende Zeile an:

Aus dem Einklange in die kleine Sext.



§. 16.

Digitized by Google

§. 16.

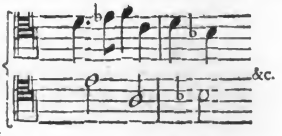
Die einzige Vorſicht, ſo hiebey gebraucht werden muß, beſtehet bloß darin, daß beide Stimmen nicht zugleich unförmliche Sprünge vornehmen. Denn, ob dieſelbe gleich in der Gegenbewegung geſchehen ſollten, iſt es doch immer beſſer, daß die eine Stimme Schrittweiſe oder durch Grade einhergehe, auch wol offt gar ſtillſtehe, wenn die andre einen Sprung thut. Es hat dieſe Anmerckung ihre gantz natürliche Urſache, und wer ein wenig nachdenckt, wird gerne darin mit mir eins ſeyn.

§. 17.

Inzwiſchen muß niemand hiedurch ſo ſehr gebunden werden, noch ſich dermaaſſen einſchränken laſſen, als ob die Regel keine Ausnahm litte. Tauſend und abermahl tauſend Vorfälle, die recht gut und untadelich ſind, könnten alhier zum Einwurffe dienen, wovon die tägliche Erfahrung und Uibung das beſte Zeugniß geben werden.

§. 18.

Ich, meines Theils, würde mir gar kein Gewiſſen machen, aus dem Einklange in die Sext auf die dritte und fünfte der oben verzeichneten Arten zu gehen; ungeachtet ich, in einem zwoſtimmigen Satze etwas Bedencken tragen mögte, die zwote Folge zu billigen: und zwar aus keinem andern Grunde, als weil ſich keine rechte Melodie darin finden kan, man ſetze auch hinzu, was man wolle. Iſt aber der Zuſammenhang ſo beſchaffen, wie hier folget, alsdenn ſtehet nichts daran zu tadeln.



=

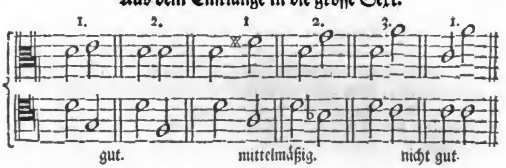
§. 19.

Nun folget in der Ordnung unſrer Conſonantzien die groſſe Sext, zu welcher man aus dem Einklange auch nicht ohne Bedacht gehen, ſondern ebenfalls einige Erwegung der Umſtände dabey anſtellen muß. Wir wollen ſehen, wie es die ehmahligen Lehrer hierin gehalten haben.

§. 20.

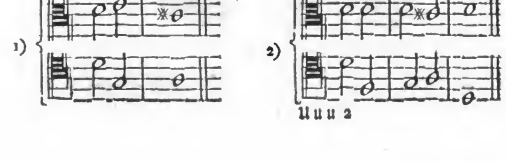
Sechs Wege ſoll der Einklang nehmen können, in die groſſe Sext zu kommen: deren zween für gut, drey für mittelmäßig, und nur einer für unrichtig ausgegeben wird. Da ſind ſie.

Aus dem Einklange in die groſſe Sext.



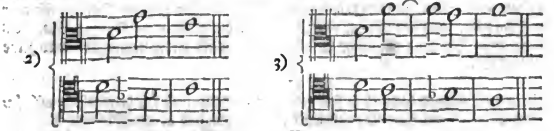
§. 21.

Die beiden Sprünge, die hier für gut ausgegeben werden, könnte man in Wahrheit wol unter die mittelmäßigen mit rechnen; es wäre denn, daß es mit der darauf folgenden Zuſammenſtimmung etwa auf dieſe Art heraus käme:



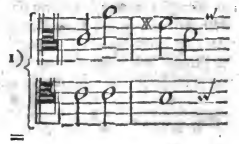
§. 22.

Die erste Fortschreitung unter den dreyen mittelmäßigen sollte man lieber für die schlechteste halten; die beiden andern aber können durch die Folge sehr gut werden, wenn sie so geräth:



§. 23.

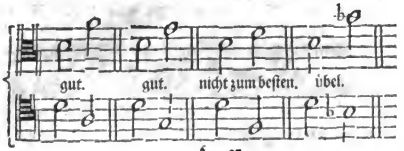
Mittelst einer geschickten Folge könnte auch der eintzige **nicht gute** Gang leicht verbessert werden, z. E.



§. 24.

Endlich gehet oder springet man aus dem Unisono in die Octave, welches die sechste und letzte Folge ist, auf viererley Art, davon die eine für böse, (wie sie es auch ist); zwo für gut (daran zu zweiffeln), und eine nicht für die beste gehalten wird (die es doch wol ist, wenn in schlechten Dingen die Wahl Platz findet). Man betrachte es nur.

Aus dem Unisono in die Octav.



§. 25.

Die beiden letzten Sätze sind zwar nur umgekehrt, allein der zweite ist deswegen schlimmer, als der erste, weil die Ober-Stimme den grössesten Sprung thut, welches in der Unter-Stimme leidlicher fällt. Die Gegenbewegung und Vielstimmigkeit können die gut genannten entschuldigen; sonst nichts. Was hier **nicht zum besten** heißt, wäre bey mir nicht das schlimmste.

§. 26.

Uiberhaupt von dem Handel zu reden, so klingt es gar dürfftig, aus dem Unisono in die Octave zu gehen; denn es ist fast eben so viel, als ob man den Einklang fortsetzte, welches nur in Mittel-Stimmen, und wo ihrer viel sind, zu geschehen pfleget. Da wird man es so genau nicht nehmen. Gleichergestalt kan auch von den folgenden geurtheilet werden.

Fünfftes Haupt-Stück.

Von den Tertzien und ihrer Folge, in der Zusammenstimmung.

*** *** ***

§. 1.

Nechst dem Unison haben wir die kleine Tertz vor die Hand zu nehmen, und zu betrachten, wie aus derselben füglich in andre Consonantzien geschritten werden könne.

§. 2.

§. 2.

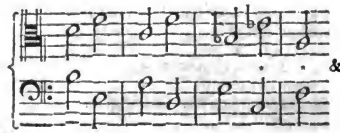
Da ſollte nun billig zuerſt gelehret werden, wie man aus der kleinen Tertz in den Einklang gehe; allein um Weitläuffigkeit zu vermeiden, darff man nur zum Grunde dieſes ſetzen: **Daß ein ieder Gang aus der kleinen Tertz in den Einklang gut ſey, wenn die Ober-Stimme keinen gröſſern Sprung macht, als eine Tertz; übel aber, wenn ſie in die Ovart, Ovint und Sext ſpringet.** Es führet **Chriſtopher Bernhardi***) Exempel davon an, in ſeinem bekannten Mſcl. von der Compoſition, deſſen Original der Herr Capellmeiſter **Stöltzel** in Gotha beſitzet.

§. 3.

Bey eben dem berühmten Verfaſſer trifft man auch die Art und Weiſe an, mit welcher aus der kleinen Tertz in ihres gleichen geſprungen wird. Es iſt dabey zu mercken, daß unter den dahingehörigen Vorfällen nur ein eintziger zu tadeln ſeyn ſoll, nehmlich: **Wenn ich mit der Ober-Stimme eine Ovart hinauf ſteige, mit der Unter-Stimme aber eine Ovint falle.** Alle übrigen Gänge werden gut geheiſſen. **Bernhardi** hats unterſchrieben: **Printz** auch, im Satyr. Compon. Cap. 16 §. 16.

§. 4.

Wenn mir nun erlaubt iſt, meine Meinung hievon zu ſagen, und den heutigen Gebrauch dabey zu betrachten, ſo deucht mich, es ſey unnöthig, obige eintzige Ausnahm zu machen. Denn, was iſt wol natürlicher, als folgender Satz, darin die Ober-Stimme eine Ovart ſteiget, und die untere eine Ovint fällt, indem ſie lauter kleine Tertzien machen; die letzte nicht mit gerechnet, welche groß iſt.



§. 5.

Wie man aber aus der kleinen Tertz in die groſſe gehen könne, davon findet ſich ſowol beym **Printz**, als **Bernhard** verſchiedenes zur Anweiſung dienliches; **wenn nehmlich der Baß ſich ändert**, wie im vorigen Exempel, wo die Sternlein ſtehen. Doch weil wir auch, **bey liegendem Baß**, oder da ſich derſelbe in einem Klange verweilet und aushält, aus der kleinen Tertz in die groſſe kommen können, hätte ſolches billig von den Lehrmeiſtern angezeiget werden ſollen: zumahl da es in der Führung des Geſanges etwas gewöhnliches iſt, und auch bey liegender Ober-Stimme geſchehen kan †).

§. 6.

Auf die erſte Weiſe, wenn ſich der Baß ändert, ſind alle Sprünge gut, die nicht mit beiden Stimmen zugleich eine Ovint überſchritten. Wiewol man in vielſtimmigen Sachen auch dieſen Falls den Mittel-Parteien ein groſſes nachſiehet.

§. 7.

Wie aus der kleinen Tertz ferner in die Ovint zu kommen ſey, weiſet hauptſächlich die Gegen-

*) Was dieſes für ein braver Mann geweſen, kan man im Waltheriſchen Wörterbuche leſen. Zu ſeiner Zeit ſind wol diejenigen Muſici, welche ſich auch in verſchiedenen andern Theilen der Gelehrſamkeit umgeſehen, ſo ſparſam nicht angetroffen worden, als itzo. Er war eines Schiffers Sohn aus Dantzig; ſtudirte von ſlipendiis; lernete die Singe-Kunſt von dem daſigen Capellmeiſter, **Balthaſar Erben** (der im Wörterbuche fehlet); den General-Baß bey **Paul Syfert**, dem Organiſten daſelbſt; die Compoſition bey dem Dresdniſchen Ober-Capellmeiſter **Heinrich Schütz**; ſang einen Alt; beſuchte Italien zweymahl; war ein Theologus, Juriſt und Politicus; hatte 1100 Th. Beſoldung vom Churfürſten zu Sachſen; brachte ſein Leben auf 80 Jahr; hinterließ drey Söhne und eine Tochter ꝛc. Dieſe Umſtände, weil ſie nicht im **Walther** ſtehen, habe hier mittheilen wollen. In der Ehren-Pforte g. G. dereinſt ein mehres.

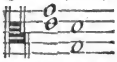
†) Man kan beides antreffen in den Kirchen-Liedern: **Erbarm dich mein o Herre Gott!** und: **Herr Jeſu Chriſt du höchſtes Gut**, nahe bey, und nicht weit von dem Anfange ihrer Melodien.

Digitized by Google

genbewegung. Wenn die eine Stimme durch Schritte; die andre durch Sprünge ihre Sachen verrichtet, so ist auch bey gerader Bewegung kein Fehler zu besorgen. Daher wir denn auch nicht nöthig haben, Exempel von diesen Dingen, die keine Schwierigkeit machen, hieher zu setzen.

§. 8.

Sollten die Stimmen aber beide springen, und zwar die unterste in gerader Bewegung mehr, als eine Tertz, es sey hinauf oder herunter, so ist solches unter die Fehler deswegen mit zu rechnen, weil es alsdenn ohne verdeckte Qvinten nicht abgehen kan. z. E. Da springt die Unter-Stimme eine Sext, und die obere eine Qvart. Umgekehrt ist es eben so toll, und der einzige Fall, den man vermeiden muß, wenn aus der kleinen Tertz in die Qvint gesprungen werden soll. Wiewol die Vollstimmigkeit auch keine solche Schärffe erfordert.



§. 9.

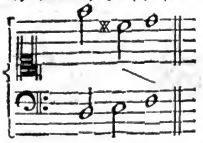
Was die Sprünge der kleinen Tertz in die kleine Sext betrifft, so heißt man sie fast alle gut; doch mit Ausnahm der unförmlichen. **Printz** will nur zweierley Art dieser Folge zulassen, nehmlich: wenn die Ober-Stimme eine Qvint steiget, die untere hergegen eine Secund, d. i. in gerader Bewegung; fürs andre, wenn die obere eine Qvart herunter, und die untere eine Secund hinauf tritt, d. i. in Gegenbewegung.

§. 10.

Warum aber die andern Fälle auszuschliessen sind, kan man nicht absehen. z. E. da die Unter-Stimme im Unison fortfähret, und die obere eine Qvart hinaufsteiget; ingleichen, da die untere in den halben Ton herab, die obere hergegen eine kleine Tertz aufwärts gehet; wiederum, wenn die Ober-Stimme einen Ton steiget, und die untere eine kleine Tertz fällt; wenn die untere eine Qvart fällt, die obere aber im Unison verharret ꝛc.

§. 11.

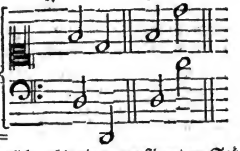
Aus der kleinen Tertz in die grosse Sext zu gehen, dabey findet sich, meines Bedünckens, in der That eben so wenig anstößiges, als bey dem vorigen Fall; obgleich **Bernhardi** einen einzigen Gang aussetzen will, der **nicht allemahl** gut seyn soll. Dieser ist es:



Was aber hieran, nach der Harmonie zu rechnen, **bisweilen** böse seyn könnte, siehet schwerlich zu begreiffen; es müsten denn sonderliche Umstände dabey vermacht seyn. Ich sage, nach der Harmonie zu rechnen: denn ob die kleine Qvart in der Ober-Melodie vielleicht ein Bedencken verursacht hätte, gehörte doch solches nicht hieher, und ist auch vergeblich. Des vermeinten, unharmonischen Qveerstandes zu geschweigen.

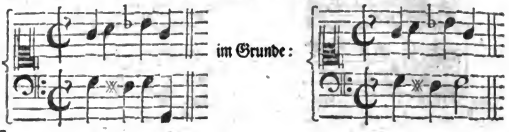
§. 12.

Endlich sollte man dencken, es brauche wol eben keiner besondern Regeln noch Künste, aus der kleinen Tertz in die Octave zu kommen. Eine Ausnahme will zwar wiederum auch hiebey gemacht werden, als ob folgende Sätze, wegen verdächtiger Octaven, nicht gar zu richtig wären.



Des letztern könnte man endlich wol in einem zwostimmigen Satze müssig gehen. Allein bey dem ersten

erſten Exempel findet ſich wenig Urſache zum Verbot: anerwogen es vielmehr eine Nothwendigkeit, ja gar ein Zierath iſt, ſelbſt in zwoſtimmigen Sachen, alſo zu verfahren.



§. 13.

Das zweite Exempel dürffte, wegen ſeiner Armſeligkeit, doch eben nicht gar zum Fehler gemacht werden: indem viele Vorfälle zu finden, da es allerdings ſo und nicht anders ſeyn muß. Selbſt in Biciniis; doch mehrentheils für Inſtrumente, auf Art gebrochener Accorde.

§. 14.

Eben wie ich dieſes ſchreibe, bekömmt die Güte und Reinigkeit des nebenſtehenden vierſtimmigen, d. i. vollſtimmigen Satzes, aus der kleinen General-Baß-Schule p. 143 einen unverdienten Anſtoß in dem vierten Theil der muſicaliſchen Bibliotheck p. 52.

d d
a h
f g
D G

§. 15.

Es mögen aber **Printz** und **Bernhardi**, welche dieſen Falls hoffentlich noch Glauben genug finden werden, den Knoten löſen. Des erſten Worte ſind Cap. XVI im erſten Theil des Phryn. §. 11 dieſe: **In vollſtimmigen Sachen paßiret ſonderlich, wenn** Motu recto **die Ober-Stimme aus der kleinen Tertz in die Octave ordentlich, die untere aber ſpringend aufſteiget.** Das geſchiehet ja hie.

§. 16.

Bernhardi ſtimmt mit bey, im ſechſten Hauptſtück ſeines geſchriebenen Tractat. Compoſit. augment. §. 9, und giebt dieſes zwoſtimmige Beiſpiel: mit der Unterſchrifft: **Gut.**

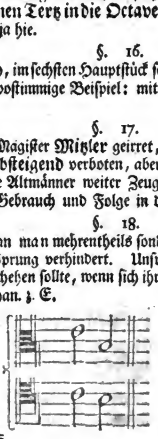
g a
E A

§. 17.

Es wird ſich alſo Herr Magiſter **Mitzler** geirret, und den Unterſchied nicht bedacht haben, daß dergleichen Gänge zwar **abſteigend** verboten, aber **aufſteigend** allemahl erlaubet geweſen. Wie deſſen unſre obangeführte Altmänner weiter Zeugniß geben. Und hiemit wäre denn auch der kleinen Tertz, was deren Gebrauch und Folge in der Harmonie betrifft, ihr Recht geſchehen.

§. 18.

Aus der groſſen Tertz kan man mehrentheils ſonder Gefahr in den Einklang gehen; falls es nicht ein gar ungeſchickter Sprung verhindert. Unſre Vorfahren wollten nicht zugeben, daß es durch einen Qvarten-Fall geſchehen ſollte, wenn ſich ihr zweifaches mi *) dabey äuſſerte. Es iſt auch eben nicht gar zu wol gethan. z. E.



§. 19.

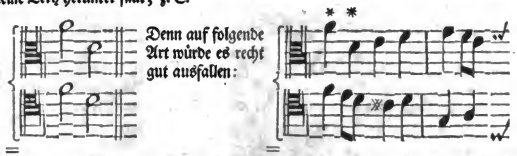
Wie wäre es aber, wenn iemand dieſen Gang auf folgende Weiſe anbrächte? Ich ſollte nicht dafür halten, daß es zu tadeln ſeyn würde. Und doch ſind es dieſelben Klänge und Fälle, obwol nicht in eben demſelben Anſchlage: denn hier iſt das zweite mi nur eine durchgehende Note.

*) Das h und e in unſrer diatoniſchen Leiter hieß bey den Solmiſations-Verwandten mi. Was dieſes mi, wenn ihm das fa entgegen ſtehet, für ein fürchterliches Thier war, und wie es zahm gemacht worden, werden wir unten bey dem Qvertſtande wahrnehmen.

Digitized by Google

§. 20.

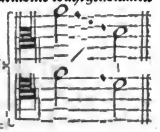
Deſſelbigen Schlages iſt es auch, wenn behauptet werden will, daß es nicht gut ſey, aus der groſſen Tertz in den Einklang zu kommen, wenn die Ober-Stimme eine Qvint, und die untere eine kleine Tertz herunter fällt; z. E.



Wiewol ich nicht in Abrede ſeyn kan, daß der Unterſchied im Styl, in der Noten-Geltung, in den Accenten, in den Manieren u. ſ. w. der Sache mehrentheils ein gantz anders Anſehen giebt. Aber eben darum wirdes erinnert, damit man das Verbot recht verſtehen lerne.

§. 21.

Die Urſache aber, warum vormahls ſolche Sorgfalt hierin gebraucht worden, iſt dieſe: Daß bey dergleichen Sätzen, in der präneſtiniſchen Schreib-Art, bey etwas ernſthaffter Zeitmaaſſe, gleichſam zween auf einander folgende Einklänge, und alſo eine ſchlechte Harmonie wahrgenommen wurde: denn die ſo genannte Auflöſung oder Entdeckung ſolcher geheimen Einklänge ſtellte man eben auf dieſelbe Weiſe, als die verſteckten oder verborgenen Qvinten und Octaven folgender Geſtalt in Noten vor, und nahm den Grund dazu aus der einfachen Melodie her:

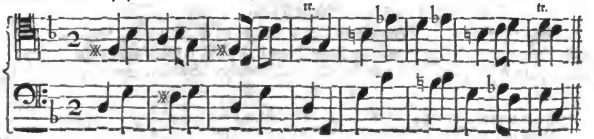


§. 22.

Im Kirchen-Styl war es damahls, und iſt noch wol eine nothwendige Sache, alles auf das reineſte in der Harmonie zu verfertigen; doch ſind die Zeiten zu unterſcheiden. Heutiges Tages, da ſich die Schreib-Art verändert hat, und auch in den andächtigſten geiſtlichen Stücken der Noten Geltung von dem alten Gebrauch abweichet, müſſen wir auch von ſolchen Dingen einen andern Begriff haben; und doch rein ſetzen: d. i. wir müſſen die guten Grundſätze unſrer Vorfahren mit vernünfftigen Auslegungen verſehen, welches eben alhier unſre Abſicht iſt.

§. 23.

Aus der groſſen Tertz zur kleinen ſtehet, ſo viel ich weiß, der Paß allenthalben offen, es wäre denn, daß man gar zu wunderliche Sprünge machte. Printz will hiebey von keinem gröſſern, als dem Tertzien-Sprunge wiſſen; da doch nichts hindert, auch mit beeden Stimmen Qvartenweiſe auf und nieder zu fahren. Jedoch muß alsdenn die eine Qvart verkleinert werden, welches ein neuer Gebrauch iſt.



§. 24.

§. 24.

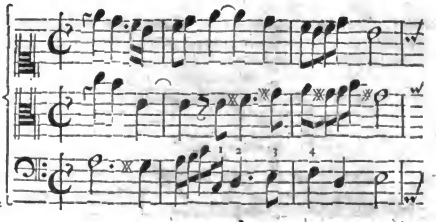
Aus der einen groſſen Tertz in die andre zu gehen, braucht zwar etwas mehr Behutſamkeit, und wollen ſich viele Gänge, wegen des unharmoniſchen Qveerſtandes, wenn er unleidlich klinget, nicht anbringen laſſen. Was dieſer Qveerſtand zu bedeuten habe, wird das neunte Hauptſtück dieſes Theils berichten.

§. 25.

Es war vor dieſem ein Geſetz, daß keiner zwo kleine*) oder zwo groſſe Tertzien auf einander folgen laſſen, ſondern immer die Abwechſelung der groſſen mit den kleinen beobachten ſollte. Itzund hat man zwar dieſes Joch abgeworffen; allein es wird doch was ſeltenes ſeyn, viele groſſe Tertzien, in einerley Stimmen, hinter einander anzutreffen.

§. 26.

Derowegen ſagt auch Printz: die groſſe Tertz werde ſelten fortgeſetzet; und ſo es ja geſchehe, müſſe es durch ziemlich groſſe Sprünge ſeyn, welche kaum gut geheiſſen würden. Allein es iſt ein Irrthum, und man hat zehn Exempel für eines, da nicht nur zwo, ſondern wol drey bis vier groſſe Tertzien, durch ordentliche Stuffen, ohne die geringſten Sprünge vorkommen; doch nicht leicht über vier, wie folgendes ausweiſet.



§. 27.

Ich habe mit Bedacht einen dreiſtimmigen Satz hiezu erwehlet, und die vier Tertzien im Alt, oder in der Mittel-Stimme angebracht. Nicht darum, daß ſolches in einem Bicinio bedencklich falle; ſondern, weil es in einem Tricinio beſſer iſt.

§. 28.

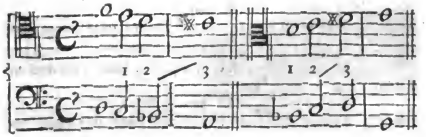
Wegen der Sprünge auf verſchiedene groſſe Tertzien nach einander, doch nicht leicht über drey, hat es eben ſo wenig Gefahr, ſie geſchehen gleich in gerader oder wiedriger Bewegung, ohne, daß die Sprünge wegen ihrer Gröſſe kaum gut geheiſſen werden ſollten. Denn, was hindert mich, daß ich nicht dieſes, oder dergleichen mit Beifall ſetze.

§. 29.

Unrecht ſoll es ſeyn: 1) Wenn beede Stimmen ordentlich hinauf oder herunter ſteigen und groſſe Tertzien machen. 2) Wenn ſie beede in die groſſe Tertz hinauf oder herunter ſpringen. Was das erſte anlanget, iſt davon ſchon §. 22 das Gegenſpiel gezeiget. Doch wegen des Heruntерſteigens ſtünde zu fragen, ob im erſten der folgenden Sätze mit Wahrheit falſche Verhältniſſe zu ſuchen? Ich ſollte es ſchwerlich glauben. Eben ſo wenig als im andern.

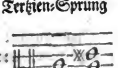
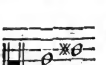
*) S. den 4ten §. dieſes Capitels, wo 6 kleine Tertzien ohne Bedencken auf einander folgen.

Digitized by Google



§. 30.

Was aber gleichwol das zweite Glied obigen Verbots betrifft, nehmlich das Springen in die groſſe Tertz, ſo kan man deſſen, in einem zwoſtimmigen Satze, lieber Umgang nehmen, und bey dem Tertzien-Sprung

an ſtatt:  den Baß dahin ändern:  daß er in die groſſe Sexte trete.

Doch können auch Vorfälle kommen, da der groſſe Tertzien-Sprung gar wol gebraucht werden mag, nehmlich: in gebrochenen Accorden; die aber, auſſer gewiſſen Umſtänden, nicht ſingbar ſind, und zum Spielen dienen. z. E.

Aber, was will das ſagen? Gehört denn das Spielen nicht mit zur Muſic? Hat es nicht ein groſſes bey geiſtlichen, weltlichen und häuslichen Melodien zu bedeuten? allerdings.

§. 31.

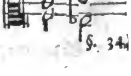
Daraus ziehe ich die Folge, daß es einem Lernenden nützlich, ja nothwendig ſey, dergleichen Erläuterung zu haben, damit er keine falſche Verhältniſſe an ſolchen Orten ſuche, wo deren keine zu finden, vielweniger zu beſorgen iſt. Denn die eigentliche Urſache des ehmaligen Verbots wegen oberwehnten groſſen Tertzien-Sprunges ſteckt darin, daß die erſte Baß-Note mit der zwoten in der Ober-Stimme eine übermäßige Qvint, c-gis, ausmacht; worauf man aber im heutigen Inſtrumenten- und phantaſtiſchen Styl, auf obige und andre Weiſe, nichts achtet. Solche Schreib-Arten darff niemand geringe ſchätzen, weil ſie weder in der Kirche, noch ſonſtwo zu entbehren ſind.

§. 32.

Die Sache kömmt vornehmlich darauf an, daß man in vorigen Zeiten gewiſſe Gattungen der Diſſonantzien zu ſehr verabſcheuet hat. Nun aber, da man nicht nur die groſſe Qvart in Vertraulichkeit, ſondern auch die übermäßige und verkleinerte Tertz, die auſſerordentlichen Qvarten, Qvinten und Sexten, davon unſre lieben Vorfahren nichts wuſten, in ziemlicher Menge mit gutem Beifall gebraucht, ſind ſehr viele unharmoniſch-vermeinte Qveerſtände eingegangen.

§. 33.

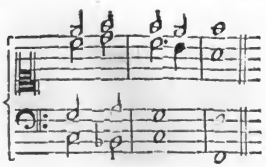
In der Ordung folget nun der Gang aus der groſſen Tertz in die Qvint. Da ſagen ſie alle: **Es ſey ein greuliches Laſter, wenn die groſſe Tertz, mittelſt der Gegenbewegung, in die Qvint tritt, und beide Stimmen ſchrittweiſe von einander gehen.**



§. 34.

§. 34.

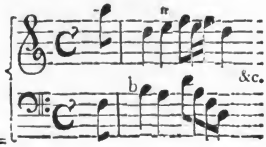
Viel greuliches iſt eben nicht daran zu ſpüren; ob es wol in einem zwoſtimmigen Satze etwas kahl klinget. Wo hergegen mehr Stimmen ſind, da iſt heutiges Tages nichts üblicher noch beſſer, als wenn dieſer Gang, auch ſo gar in den äuſſerſten Theilen der Harmonie, auf nebenſtehende Weiſe angebracht wird:



=

§. 35.

Hiernächſt fällt, meines unmaaßgeblichen Erachtens, das greuliche Verbrechen abermahl weg, wenn man gleich aus der groſſen Tertz in die Qvint, **mit zwo Stimmen**, und in der vielentſchuldigenden Gegenbewegung, alſo treten ſollte:



=

§. 36.

Die Urſache, warum dergleichen Gänge Anfechtung bekommen, ſoll das liebe Qveer-Holtz der groſſen Qvart ſeyn, mit der wir itzund in dem gröſſeſten Verſtändniß leben. Am rechten Orte ſoll ein deutlicher Unterricht von dieſem Dingen erfolgen, welche zu unſern Zeiten auf einen gantz andern Fuß ſtehen, als vor 50 Jahren.

§. 37.

So kan man auch aus der groſſen Tertz ſchier auf alle Art in die Qvint gelangen; wenn es nur durch die Gegenbewegung geſchiehet, oder ſo zugehet, daß die eine Stimme in ihrem Ton ruhet, indeß die andre ſpringt: Das iſt, durch die Seitenbewegung, per motum obliquum. Denn die gerade Bewegung macht immer verdeckte Qvinten, wie leicht zu erachten ſtehet, und taugt in biciniis dieſen Falls nichts.

§. 38.

Nun kömmt die Ordnung an die kleine Sext, was man nehmlich für Nachdencken gebrauchen müſſe, wenn aus der groſſen Tertz in eine ſolche kleine Sext geſchritten werden ſoll. Die Gegenbewegung iſt hier wiederum der beſte Anführer; doch kan es auch mit der geraden ſehr wol beſtellet werden, wenn nur die Stimme nicht weiter, als in die Tertz ſpringet.

§. 39.

Dannenhero iſt es eine unnöthige Regel oder Einſchränckung, den Gang aus der groſſen Tertz in die kleine Sext nur auf zweierley Weiſe zu vergönnen, wie ſolches den ehmaligen Lehrern der melodiſchen Setzkunſt gefallen hat. Denn es kan auf ſehr viele Art ſo füglich, als billig geſchehen, und iſt in dieſem Fall gar kein Exempel nöthig.

§. 40.

Von dem Gange aus der groſſen Tertz in die groſſe Sext haben einige Verfaſſer übele Gedancken, und wollen es für falſch ausgeben, 1) Wenn beede Stimmen hinauf oder herunter ſpringen. 2) Wenn die obere zwar ſchrittweiſe, die andre hergegen in die Tertz herunter ſteigt. 3) Wenn die obere eine Tertz hinauf, die andre aber eine Secund herab tritt.

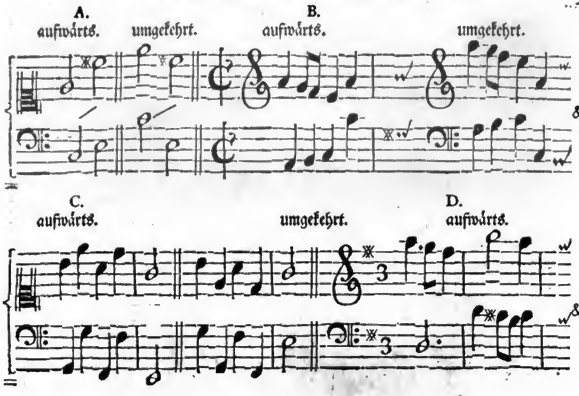
§. 41.

Zu bejammern wäre es, wenn man gute muſicaliſche Köpffe mit ſolchen Verboten lange quälen wollte, das Alterthum iſt voll davon, und wer ſich, ohne gute Auslegung, darnach richten würde, träffe gewiß ſeine Laſt an, die alles Feuer niederdrücken mögte.

§. 42.

Wir wollen inzwiſchen von obigen dreien Bedingungen Exempel geben, und zwar erſtlich einige, dabey die Stimmen zugleich hinauf ſpringen, welche man nur umkehren darff, wenn man ſie herunter ſpringend betrachten will.

Aus der grossen Tertz in die grosse Sext.

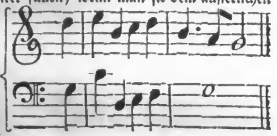


§. 43.

Von diesen Sätzen wäre der erste, A, gar nicht zu dulden, wegen des harten Qveerstandes C-cis, so aus dem Sexten-Sprunge entstehet. B, C, D aber sind keines weges zu tadeln. Ihre Sprünge überschreiten auch die Qvinte nicht: denn die Octaven-Sprünge im Basse sind eben so viel, als ob die vorige Note fortgesetzet würde. Und da gilt die Regel: De octavis idem judicium.

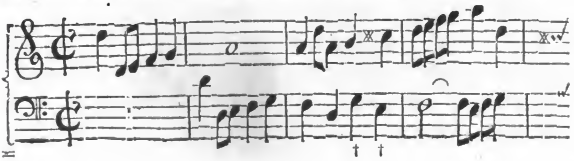
§. 44.

Man kan auch wol durch einen Septimen-Sprung im Basse aus der grossen Tertz in die grosse Sext kommen, da beede Stimmen zugleich herunter fallen, wenn man sie dem äusserlichen Ansehen nach betrachtet. Allein, es wird aus dem disfals beigefügten Exempel leicht erhellen, daß dieser Baß-Sprung nur eine Versetzung des Secunden-Schrittes, und im Grunde keine gerade, sondern eigentlich eine Gegenbewegung sey. So muß die Ausnahm allzeit bey der Regel stehen.

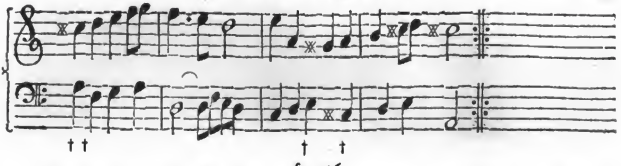


§. 45.

Bey der zwoten Bedingung, wenn die Ober-Stimme schrittweise hinauf, die Grund-Stimme aber in die Tertz herunter tritt, kan es auch, auf folgende Art, gantz und gar nicht verboten werden, aus der grossen Tertz in die grosse Sext zu gehen, es geschehe nun im Baß durch den Diatonum oder Semiditonum: beides geräth sehr wol, wie wir aus folgenden sehen können:

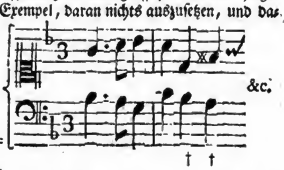


§. 46



§. 46.

Drittens, wenn die Ober-Stimme eine Tertz hinauf, und zwar eine groſſe; die andre hergegen eine Secund herunter tritt, finden ſich unzehlige Exempel, daran nichts auszuſetzen, und dabey nichts zu befahren ſtehet, wenn man ſie nachmacht. Zu bewundern iſt es, daß **Bernhard** eben dieſen Gang gut heiſſet, den doch **Printz** *) ausdrücklich für falſch angibt. Es wird genug ſeyn, ein einziges Beiſpiel davon zu geben:

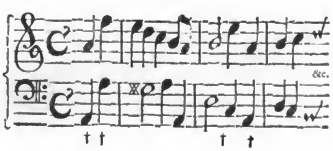


§. 47.

Endlich gelangen wir zur Octave. Und da will man der groſſen Tertz auch nicht allemahl erlauben in dieſelbe zu gehen; ſondern ſetzt ihr die Gegenbewegung zur Richtſchnur. Dabey es gleichſam eine Gnade iſt, wenn etwa in vollſtimmigen Sätzen der nebenſtehende mit durchſchleichen darff, der eine gerade Bewegung hat. Mancher würde auch in zwo Stimmen keine Schwierigkeit dabey finden:

§. 48.

Weiter ſoll es nicht recht ſeyn, aus der groſſen Tertz in die Octav zu gehen, wenn die Stimmen zuſammen hinauf oder herunter ſpringen: ingleichen, wenn die eine Stimme ſchrittweiſe, und die andre ſpringend fällt. Nach ſolchen Geſetzen ſtünde es demnach niemand zu rathen, ſich des beigefügten Exempels zu bedienen. Wir wollen es weder loben noch tadeln; ſondern einem ieden die Wahl laſſen.



§. 49.

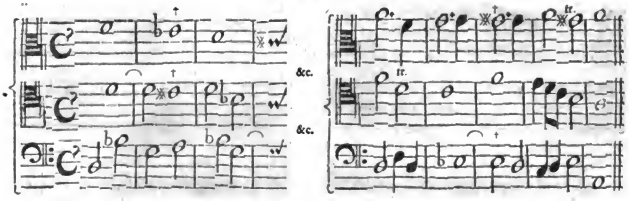
Der Unterſchied im Styl hat hiebey, und bey allen andern Vorſchrifften dieſer Art ein groſſes zu ſagen: welches man einmahl vor allemahl mercken muß. Denn was in einer hurtigen Melodie, in einem Air de mouvement angehet, das läßt ſich nicht immer bey andern Umſtänden, abſonderlich wo wenig Stimmen ſind, ſo leicht thun.

§. 50.

Zum Beſchluß dieſes Hauptſtücks müſſen wir noch der verkleinerten und vergröſſerten Tertz †) mit wenigen gedencken. Die erſte hat ihren gröſſeſten Nutzen in der Melodie; von der andern hergegen kan man es noch nicht ſagen. Sie mögen jedoch beede in der Harmonie einige Dienſte thun, wie die hier angeſchloſſene Sätze anzeigen.

*) Satyriſch. Componiſt, XVI Cap. §. 9.

**) Rameau ſchreibt: es wären viererley Tertzien und Sexten, welches man ſonſt bey keinem Intervall finde; da es doch der Secunden eben ſo viel, wo nicht mehr gibt, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden. *Traité d' Harm. p. 165 ſq.* Im Grunde findts nur dreierley allenthalben. S. die kleine General-Baß-Schule p. 153 §. 6, it. p. 120 ſq.



Sechſtes Haupt-Stück.

Von den Qvinten und ihrer Folge.

*** *** ***

§. 1.

Wir hatten uns zwar Anfangs vorgenommen, von der gewöhnlichen Qvint hieſelbſt insbeſondere und allein zu handeln; die Betrachtung der kleinen und übermäßigen oder gar groſſen hergegen weiter unten in einem eignen Capitel anzuſtellen. Allein es wird, nach reifferer Erwegung, wol am beſten ſeyn, daß wir ſie alle zuſammen an dieſem Orte auf einmahl abfertigen. Nicht nur weil es mit den Tertzien ſo gehalten worden; ſondern auch weil den Sexten ein gleiches wiederfahren ſoll.

§. 2.

Wie man nun von der rechten Qvint in andre Conſonantzien gehen ſoll, wird zuerſt gewieſen werden müſſen. Und da kan ein ieder aus derſelben durch die **Gegenbewegung** auf allerhand Art und Weiſe in den Einklang kommen, wenn er ſich nur vor groſſen Sprüngen, und unſingbaren Fällen hütet: welche ſowol bey dieſer Folge, als bey allen übrigen zu vermeiden ſind. So nöthig hat auch die Harmonie der melodiſchen Grund-Sätze, daß ſie die beſten Regeln daraus hernimmt. Das muß niemand umkehren.

§. 3.

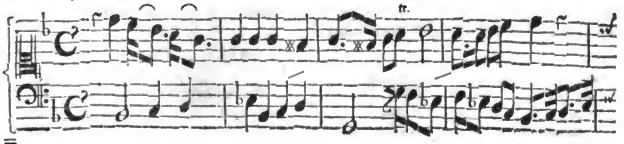
Aus der Qvint gehet man ferner in die kleine Tertz, ſowol bey gerader, als wiedriger Bewegung. Jedoch allemahl mit itzt-erwehnter Vorſicht, betreffend die unförmlichen Sprünge.

§. 4.

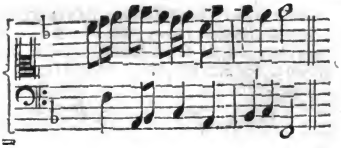
In die groſſe Tertz wird gleichfalls aus der Qvint, theils durch die Gegenbewegung, theils auch durch den motum rectum füglich gegangen. Nur in einem eintzigen Fall haben es unſre Vorfahren als einen ungemeinen Fehler angeſchrieben, wenn die Qvint, der Gegenbewegung ungeachtet, da beide Stimmen ordentlich oder ſtuffenweiſe verfahren, in die groſſe Tertz verändert wird. Aus der Urſache, daß ein vermeinter unharmoniſcher Qveerſtand des Tritoni darin zu finden ſeyn ſoll.

§. 5.

Weil wir aber heutiges Tages mit der groſſen Qvart, welche hier der Stein des Anſtoſſes iſt, etwas beſſer daran ſind, als die lieben Alten waren, und uns derſelben faſt unentbehrlichen Diſſonantz in theſi, d. i. im Niederſchlage des Tacts, wo die Noten lang und accentuirt ſind, **ohne Vorbereitung**, gantz frey bedienen, ſo ſtehet ſchwerlich zu glauben, daß ſich iemand werde abſchrecken laſſen, folgende Sätze gut zu heiſſen; ob ſchon ihres gleichen bey dem **Printz** den Nahmen eines groſſen Fehlers, ja gar eines ſchändlichen vitii tragen müſſen.



§. 6.

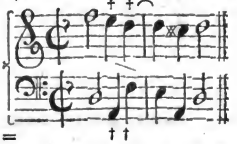


§. 6.

Aus der Qvint gehet man in die kleine Sext faſt ohne Ausnahm; nur daß in gerader Bewegung keine ungeſchickte Sprünge vorkommen, wovon das beiſtehende zum Muſter dienen mag, damit dergleichen vermieden werden, zumahl in wenig Stimmen und in den äuſſerſten. Mit gebrochenen Accorden in geſchwinden Noten hat es eine andre Bewandniß.

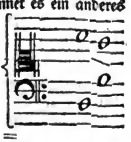
§. 7.

Wenn aber bey einer guten Gegenbewegung verboten werden will, daß, ſofern die Ober-Stimme eine Secund herunter treten würde, die untere keine Sext hinauf ſpringen müſſe, wie ſolches unter andern **Bernhardi** erfordert, ſo dürffte man ſolches wol für eine überflüßige Vorſorge halten; es wäre denn, daß beſondere Umſtände einer gewiſſen Schreib-Art dabey vorwalteten, welches ich allemahl ausgenommen haben will. Inzwiſchen wird niemand an dem nebenſtehenden Satze deswegen was zu tadeln finden, daß der Baß eine Sext hinauf tritt, und die Ober-Stimme aus der Qvint einen Grad herunter gehet:



§. 8.

Wahr iſt es, wenn man das Exempel nicht mit dem, was vorgehet und nachfolget, zuſammen hält, ſondern bloß und allein in zwo lange Noten betrachtet, ſo gewinnet es ein anderes Anſehen. Der unharmoniſche Qverſtand einer Septime hat den gar zu vorſichtigen Componiſten damahliger Zeiten freilich einiges Bedencken erwecken müſſen, wenn iemand etwa zum Anfange eines Capell-Satzes aus der Qvint in die kleine Sext auf nebenſtehende Art hat gehen wollen. Denn das könnte ich ſelber nicht billigen, zumahl da der Baß in die groſſe Sext hinauf ſpringt, welche viel härter klingt und aus der Ton-Art weichet, als wenn es die kleine wäre. Allein warum haben die guten Herren ein Ding für gefährlich angegeben, das, auſſer einigen wenigen geringen Umſtänden, ſehr gut und natürlich iſt?

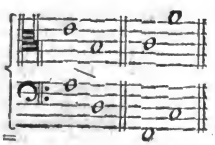


§. 9.

Wenn alles dasjenige, was ſolchergeſtalt einen Schein der Diſſonantz, in der ſo weitgeſuchten unharmoniſchen Relation, bey ſich führet, ausgemuſtert werden ſollte, ſo könnte niemand eine reine Harmonie von 12 Täcten verfertigen. Derowegen nehmen wir uns die Mühe, den Lehrbegierigen alle dieſe Dinge auf das beſte zu erläutern, und zu zeigen, worin die ehmahligen Vorſchrifften recht haben, und worin ſie zu weit gehen.

§. 10.

Soll die Qvint weiter in die groſſe Sext verwandelt werden, ſo gehet es mit allen andern wol an, nur dieſe nebenſtehende zween Vorfälle nimmt man davon aus, welche nicht gut ſeyn ſollen:

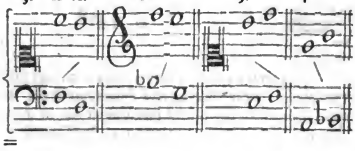


§. 11.

Was den erſten Sprung betrifft, hat es einigen Grund, wenn er bey gewiſſen Umſtänden lie-

ber verboten, als angerathen wird. Denn die vermeinte falſche relation der Secund hat einen Schein des Uibellauts. Aber bey dem zweiten Sprunge iſt dergleichen nicht zu ſpüren. Kurtz, die Sprünge ſind mit beiden Füſſen ein wenig zu groß, und zerreiſſen den Zuſammenhang ſowol der Melodie als Harmonie. Darin ſteckt di Haupt-Urſache, warum ſolche Sätze anſtößig fallen.

§. 12 .1. 2. 3. 4.



Unrecht ſoll es auch ſeyn, wenn die Ober-Stimme einen halben Ton, die Grund-Stimme hergegen eine kleine Tertz herunter tritt; ingleichen wenn jene eine kleine Tertz, und dieſe einen halben Ton hinauf ſteiget, um ſolcher Geſtalt aus der Qvint in die groſſe Sext zu kommen. z. E.

§. 13.

Das erſte und andre wäre zu dulden, wenns nur nicht ſo nackend und abſtracte da ſtünde, ſondern fein vermittelt, auch mit dem vorgehenden und folgenden verknüpffet würde. Bey dem dritten und vierten fällt ſchon mehr Bedencken vor. Einen ausnehmenden Zierath, oder eine beſondere Schönheit kan man wol in dergleichen Gängen an und vor ſich nicht ſuchen: aber ein richtiges Verbot und Unrecht findet bey ihnen keinen ſolchen Platz, daß es nicht mit Manier gehoben werden könnte.

§. 14.

Endlich, von der Qvint in die Octave zu gehen, haben wir vor allen Dingen die ſo nützliche Gegenbewegung, welche ich nicht genug anpreiſen kan, in Acht zu nehmen: weil es in langſamer und ernſthaffter Zeitmaaſſe ſonſt immer etwas verdächtig klingt.

§. 15.

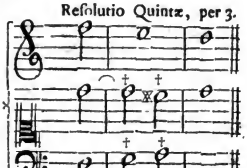
Die kleine Qvint, das liebe Intervall, welches ſo lange hat müſſen für eine Diſſonantz gehalten werden, als die Qvart für eine Conſonantz, ſcheinet nunmehr ihr Recht eben ſo ſehr wiederum hervorzuſuchen und zu behaupten, als es die Qvart verlohren hat. Wiewol ſich unlängſt ein ſonderbarer Anwald hervorthun wollen, der kein Bedencken trägt, eine Appellation wieder dieſen Ausſpruch einzulegen. Wie weit er damit kommen wird, müſſen wir an ſeinem Orte ſehen, nehmlich im Haupt-Stücke von den Qvarten.

§. 16.

Was die kleine Qvint betrifft, welche der muſicaliſche gemeine Mann die falſche nennet, ſo wurde ſie ſchon zu Calviſii Zeiten, länger als vor 130 Jahren, von dieſem klugen Tonmeiſter, ſowol als ihre etwas wiederliche Schweſter, die übermäßige Qvint, eine Diſſonantz per accidens, durch Zufall, geheiſſen. Das war, nach damahligen Jahren, ſchon leidlich genug, und ſetzte voraus, daß ihr eigentliches Weſen keinen Mislaut, als nur zufälliger Weiſe, haben könne. Man wird am Ende der dritten Eröffnung des Orcheſters verſchiedene Gründe antreffen, warum die kleine Qvint, wenn wir ſie gleich als eine mangelhaffte Conſonantz anſehen wollen, doch keine eigentliche Diſſonantz ſey.

§. 17.

Resolutio Quintæ, per 3.



Dem ungeachtet braucht doch dieſe kleine Qvint, als eine von unſern gröſſeſten harmoniſchen Zierathen, bey gewiſſen Fällen, d. i. zufälliger Weiſe, einer anſcheinenden Auflöſung: ſo wie die gewöhnliche und völlige Qvint offt ſelber dergleichen Handreichung von nöthen hat. Denen zu Liebe, die ſolches nicht glauben wollen, ſind wir bereit, ehe wir weitergehen, dieſes Vorgeben deutlich zu beweiſen. Es wiederfährt demnach der gewöhnlichen Qvint ſolche Bindung und Auflöſung nicht nur, wenn in einem dreiſtimmigen Satze die Sext bey ihr iſt, mit welcher ſie eine Secunde macht; ſondern auch wol in einem zwoſtimmigen Satze, wenn ſie gantz allein über dem Baſſe ſtehet, wie nebengefügtes Exempel darlegt.

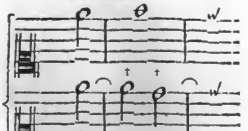
§. 18.

Digitized by Google

§. 18.

Hier iſt eine ordentliche, nach Diſſonantzien-Art gebundene volle Qvint, die nothwendig durch die Tertz bey herantretendem Baſſe gelöſet ſeyn will, und doch darum eine Conſonantz bleibet. Man kan die Ober-Stimme gar weglaſſen, ſo wird ſichs im Bicinio eben ſo, wiewol nicht ſo geſchicklich, verhalten. Es können dergleichen Fälle ſehr viele vorkommen, und die beſten, anmuthigſten Bindungen daraus entſtehen, auf dieſes Muſter nehmlich: wobey ebenfalls die Ober-Stimme nicht unumgänglich nöthig iſt.

alio modo.

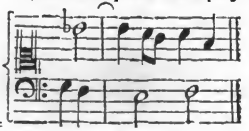


=

§. 19.

Es geſchiehet aber die **erſte** und zugleich die gewöhnlichſte Auflöſung der kleinen Qvint, wenn ſie vorher gebunden iſt, wie ſichs verſteht, durch die Tertz, in ſtuffenweiſe angeſtellter Gegenbewegung.

1) Reſolutio quintæ dimin. per 3.

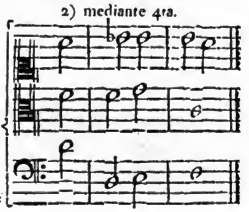


=

§. 20.

Die **zwote** Löſung *) der kleinen Qvint verrichtet die Qvart, dem äuſſerlichen Anſehen nach; aber im Grunde iſt hier die kleine Qvint nicht eigentlich gebunden, und wird nur zufälliger Weiſe, durch die Annäherung des Baſſes, zu einer Qvart: welche, als eine unſtreitige Diſſonantz, durch die kleine Qvint nur vorbereitet, und hernach ordentlich in die Tertz aufgelöſet wird. Man nenne das Ding nun, wie man wolle, ſo iſt es der zweite Gebrauch, welchen das vorhabende Intervall hat.

2) mediante 4ta.

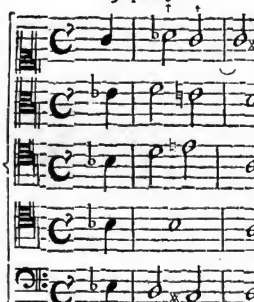


=

§. 21.

Den **dritten** Gang der kleinen Qvint macht oder nimmt ſie, zum Zeichen ihrer Freiheit, juſt in ihres gleichen, nehmlich in eine andere kleine Qvint; ohne Bindung und ohne Löſung, welche ſie der folgenden Qvart, als einer Diſſonantz, überläßt. Sie ſchafft ſich aber an der kleinen Septime eine Gehülffin, und aus der vier- bis fünfſtimmigen Harmonie eine würdige Bedeckung, ohne welche beide Umſtände ſich die Sache doch ſo leicht nicht thun laſſen würde: ſintemahl es, dem ungeachtet, noch Mühe koſtet, wo nicht die fünffte Stimme ihren geſcheuten Beiſtand leiſtet. Man darff ſich deſſen nicht wundern, weil es etwas ungewöhnliches iſt. Ein gantzer Muſicus, ja, einer der gelehrteſten unſrer Zeiten, ſagte von dieſem Satze, über deſſen Verfertigung er mich eben antraff: er ſey vollkommen ſchön und neu. Ich will aber ſo aufrichtig ſeyn, und gerne geſtehen, daß mir der grundredliche **Johann Theile** den erſten Anlaß zu dieſen und dergleichen Sätzen ge-

3) per b5.



=

*) Das Wort Löſung oder reſolutio wird offt misbraucht, und durch Gewohnheit von jedem Austritt aus einer wahren oder zufälligen Diſſonantz in ein anders Intervall genommen und verſtanden.

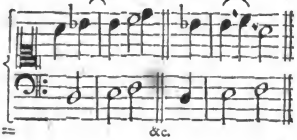
Digitized by Google

geben; wiewol ich in der Art und Form ein merckliches zu ändern für nöthig befunden habe, ſo daß er eine gantz fremde Geſtalt gewonnen.

§. 22.

Wenn ſich, **viertens**, die kleine Qvint durch die Sext eine Bahn macht, geſchiehet ſolches auf zweierley Weiſe. Einmahl mit anſchlagenden Noten; das andre mahl mit durchgehenden oder Zwiſchen-Klängen. Die letzte Art iſt im Grunde nur die gewöhnliche Ausweichung in die Tertz; hat aber andre Umſtände mittelſt des Einwurffs einer oder mehr Noten, die man interjectiones nennet.

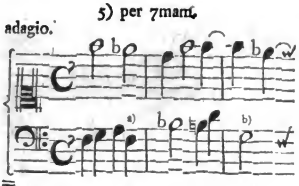
4) per 6tam.



§. 23.

Zum **fünften** will ſich das Intervall der kleinen Qvint die Septime zur Nachtreterin erwehlen, und dienet alſo dieſer Diſſonantz zu einer Vorbereitung. Wenn wir nun gleich ſagen wollten, es ſey dieſe durchgehende Septime nur eine Zwiſchen-Note oder Interjection a); ſo iſt ſie doch weiter hin b) eine anſchlagende und gebundene, die ordentlicher Weiſe gelöſet werden muß.

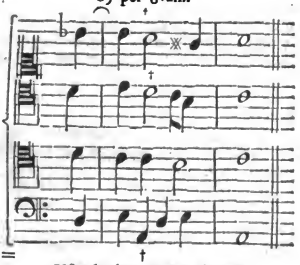
5) per 7mam.



§. 24.

Die **ſechſte** und letzte Art, mittelſt welcher die kleine Qvint ausweichet, wird durch Verwechſelung gewiſſer Klänge in verſchiedenen Stimmen, welche Figur man ſonſt hetereroleplin *) nennet, bewerckſtelliget, da z. E. der Alt in des Baſſes, und dieſer hergegen in des Alts Stelle tritt, woraus eine **Octave** zwiſchen der Ober- und Grund-Stimme entſtehet, welches nur ein Tertz ſeyn ſollte, wenn es ordentlich zuginge. Dieſes aber iſt auſſerordentlich, und auſſerordentlich gut.

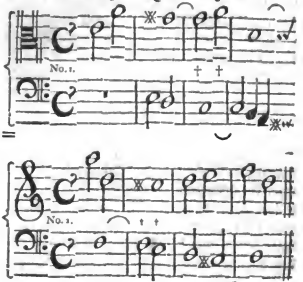
6) per 8vam.



§. 25.

Wegen des ſehr artigen Gebrauchs der übermäßigen oder gar groſſen Qvint iſt ſchließlich anzufügen, daß ſich dieſelbe auf zweierley Weiſe vermittelſt der groſſen Sext loszuwickeln pfleget. Einmahl wenn der Baß in ſeiner Stelle verharret, und die Ober-Stimme einen halben Ton ſteiget, wie No. 1 anzeiget: zum andern, wenn die Ober-Stimme ihren Klang behält, und der Baß durch einen halben Ton herunter tritt, No. 2; woraus beidesmahl eine groſſe Sext wird. Dieſe übermäßige Qvint läſſet ſich inzwiſchen nur allein anbringen, wenn die Melodie in einer weichen Ton-Art geführet wird. Sonſt nicht.

Uſus duplex Quintæ ſuperfl.



Siebendes

*) Von ἑτέρος, altera und λῆψις, acceptio, ſo von λαμβάνω, capio, herkömmt: bedeutet allhier eine Vertauſchung der Stimmen, oder vielmehr eines andern Klanges in verſchiedenen Stimmen.

Digitized by Google

Siebendes Haupt-Stück.

Von den Sexten.

** ** **

§. 1.

Da heißt es nun: Aus der kleinen Sext gehet man niemahls zum beſten in den Uniſon. Wir ſind der Meinung auch, und zwar mit dem Zuſatz: daß der Gebrauch des Uniſoni, in dieſem Verſtande, nimmer gut thue. Die Armut des Einklanges und der Octaven iſt ſo groß, daß man ohn beſondere Urſache und gute Manier, nicht gerne in der Harmonie, abſonderlich bey wenigen Stimmen, viel mit ihnen zu ſchaffen haben mag.

§. 2.

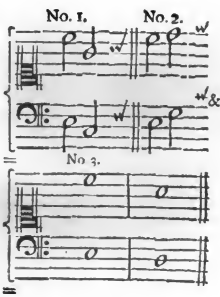
Hingegen kan man füglicher, und mit gar leichter Mühe aus der kleinen Sext in die kleine Tertz gelangen, ſo wol bey gerader, als Gegen-Bewegung. Doch müſſen dabey diejenigen unharmoniſchen Qverſtände, die wirklich unerträglich ſind, auf das beſte vermieden werden. Im zehnten Haupt-Stücke wird es auszumachen ſeyn, was eigentlich in dieſer Materie leidlich oder unleidlich iſt.

§. 3.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit der groſſen Tertz: und könnte ich es nicht misbilligen, wie es doch vor dieſen geſchehen iſt, falls iemand aus der kleinen Sext, auf nebenſtehende Art, in die groſſe Tertz ginge. Es müſten denn ſonderliche Umſtände ein anders erfordern.

§. 4.

Gröſſers Bedencken mögte man tragen, aus der kleinen Sext in die Qvint alſo zu ſpringen, wie No. 1 anweiſet: weil es in langen Noten ziemlich qvintenhafft klingen muß. Eben der Gattung iſt auch das Exempel, No. 2, wo die Ober-Stimme ſtuffenweiſe, die untere aber eine kleine Tertz hinauf ſteiget. Printz ſetzet ſolches wenigſtens mit unter die Fehler, ohne Ausnahm; wir aber unterſcheiden Styl, Zeitmaaſſe, Anzahl der Stimmen, Aufſchlag, Durchgang, Accent, innerlichen Gehalt u. ſ. w. wovon unter ein mehres.



§. 5.

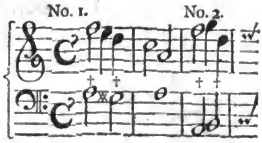
Eine wiedrige Beſchaffenheit hat es, wenn man das Ding umkehren, und die Ober-Stimme um eine kleine Tertz, die untere aber ſtuffenweiſe erniedrigen wollte; denn da kan der Qvinten-Kram nicht ſo leicht verdeckt oder verbeſſert werden, wie No. 3 zu ſehen iſt. Eine fallende Tertz in der Ober-Stimme, wenn ſie ſingbar ſeyn ſoll, läßt faſt iederzeit den zwiſchenliegenden Klang mit hören, und berühret ihn natürlicher Weiſe, woraus deutliche Qvinten entſtehen; dahingegen eine ſteigende Tertz im Baß, wie No. 2, lange nicht ſo vieler Gefahr unterworffen iſt. Man muß dieſe Dinge alle wiſſen: denn ſie ſind nicht ohne melodiſchen Grund; ob ſie wol groſſe Abfälle leiden. Und die müſſen wir auch kennen.

§. 6.

Wie hiernächſt aus der einen kleinen Sext in die andre ihres gleichen zu gerathen ſey, davon lautet es bey den ältern Verfaſſern harmoniſcher Regeln alſo: *Sexta minor* wird nicht *continuiret motu recto, propter relationem non harmonicam.* Das ſoll heiſſen: man gehet nicht in gerader Bewegung aus einer kleinen Sext in die andre, wegen des unharmoniſchen Qverſtandes.

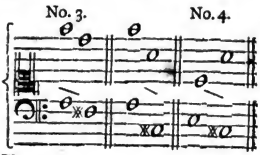
§. 7.

Wir thun es aber doch, mit Erlaubniß, und zwar eben in der verbotenen-geraden Bewegung. Denn, wie solches in einer Gegenbewegung geschehen könne, das hat man in dem vorigen Jahrhundert wol schwerlich versucht. Gute Gänge dieser Art sehen heutiges Tages so aus, wie No. 1 und 2.



§. 8.

Böse Gänge aus einer kleinen Sext in die andre gibt es gleichwol auch. Folgendes wenige, No. 3 u. 4, mag davon ein Muster geben. Das erste hält die gerade Bewegung; das andre aber das Gegentheil; und ist doch verwerfflich: zumahl in wenigen Stimmen und langsamen Noten.

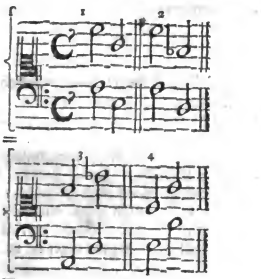


§. 9.

Im Recitativ werden diese sonst unerlaubte Gänge, bey den neuern guten Componisten nicht selten anzutreffen seyn, und zwar mit völligem Beifall des Gehörs. Ja, es kommen in solcher Schreib-Art noch wol viele mehr vor, die härter lauten, darauf vor 70 oder 80 Jahren niemand gedacht haben mag.

§. 10.

Die alten Contrapunctisten haben zwar keine Erlaubniß, aber doch auch kein Verbot gegeben, betreffend die gleichweiten Sprünge, d. i. wenn zwo Stimmen einen Sprung von gleicher Weite hinauf oder hinunter thun, um von der einen kleinen Sext zur andern zu kommen. Die gantze Vorsicht aber, so dabey zu gebrauchen ist, bestehet darin, daß diese Sprünge nur nicht wieder die Regeln einer guten Melodie lauffen, oder unförmlich seyn: welches sie gar leicht werden können, wenn sie die Qvart oder Qvint überschreiten. Wir wollen vier Beispiele geben, von denen ich das letzte, es wäre denn in wolbedeckten Mittelstimmen, oder auf einen Nothfall, lieber zu Hause lassen mögte. Die andern kan man endlich noch füglicher gebrauchen: insonderheit das dritte.



§. 11.

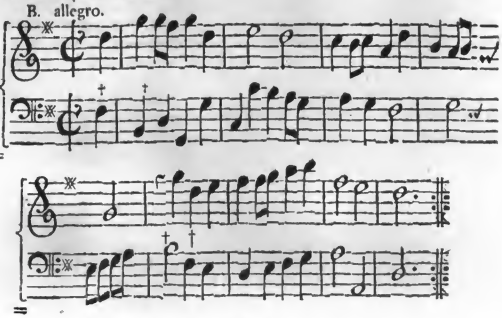
Daß es inzwischen auch solche Vorfälle gebe, da man durch eine Gegenbewegung aus der einen kleinen Sext in die andre sehr natürlich, und besser, als durch die gerade Bewegung gehen kan; unerachtet solches vormahls nicht geschehen seyn mag: solches will nur mit wenigen alhier erweisen.

A. grave.

§. 12.

Dieser Weg muß unsern Vorfahren muthmaaßlich nicht bekannt gewesen seyn; sonst hätten sie nicht ermangelt, Regeln davon zu geben, und zugleich zu bedencken, daß ein Unterschied alhier

hier Statt finde zwiſchen dem Nieder- und Aufſchlage des Tacts, zwiſchen dem letzten und erſten Viertel. Denn in Theſi dürffte einer mit dergleichen Gegenſprüngen von einer kleinen Sext auf die andre nicht ſo gut ankommen: zumahl in einem zwoſtimmigen Satze, es geſchehe nun in wiedriger oder gerader Bewegung. Unrecht wäre es eben nicht: klingen würde es; aber nicht zum beſten, wie das Exempel darleget. B.

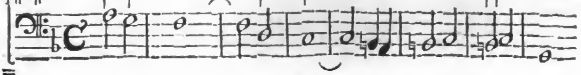


§. 13.

Aus einer kleinen Sext zu einer groſſen gehet man zwar mehrentheils ohne ſonderliches Bedencken; am füglichſten aber geſchiehet ſolches mittelſt der geraden Bewegung. Wiewol wir die Gegenbewegung deswegen nicht gäntzlich verworffen haben wollen, weil es auch durch dieſelbe gar wol geſchehen kan. Bey Sprüngen ſtehet vornehmlich in Acht zu nehmen, wie bereits mehr als einmahl erinnert worden, daß ſie nicht zu groß ſeyn müſſen.

§. 14.

Nun iſt noch übrig der Gang aus der kleinen Sext in die Octav. Davon gibt uns Printz verſchiedene Beiſpiele, die wol erlaubt ſeyn ſollen. Ich, meines Orts, halte feſt dafür, daß es immer rathſamer ſey, dieſe Octaven-Gänge, ſo viel möglich, zu vermeiden: nicht eben darum, weil ein ſonderlicher Fehler darunter verborgen, oder, weil etwas nachtheiliges daraus entſtehen möchte; ſondern vielmehr, weil ſehr wenig Vortheil dabey zu finden iſt, und die Harmonie gar armſelig klinget. Doch nehme ich hievon aus, wenn der beſagte Gang den Aufſchlag des Tacts trifft, eine gute Folge, oder eine Cadentz ſammt der Gegen-Bewegung hat. z. E.



§. 15.

So viel von der kleinen Sext. Nun nehmen wir die groſſe vor uns, aus welcher man mit guter Art faſt nimmer zum Uniſon kommen kan; ausgenommen in vollſtimmigen Sachen, und etwa zur Noth. Doch hat das Verbot keine andre Haupt-Urſache, als die Armut, welche der ſchwächern Harmonie daraus zuwächſt, wenn man was reichers haben kan. Das heißt auf rein Teutſch: weil es kahl und nackend klinget.

§. 16.

Aus der groſſen Sext in die kleine Tertz gehet man beides in gerader und wiedriger Bewegung, nach eignem Belieben; wenn nur keine ungeſchickte Sprünge vorfallen. Das Lied kan man nicht zu offt ſingen.

§. 17.

Kein Gang scheinet angenehmer und natürlicher zu seyn, als wenn eine unvollkommene Consonantz auf eine vollkommene folget, oder auch in die andre unvollkommene von verschiedener Gattung gehet. Hergegen ist es der Natur gleichsam zuwieder, falls wir aus einer vollkommenen Consonantz in ihres gleichen schreiten wollen, wenn sie schon verschiedener Gattung; wie vielmehr wenn sie von einerley Art sind. Wenn das vollkommene sich zum unvollkommenen füget, erhält es desto gröſſere Schönheit; wenn mans aber umkehret, wird das unvollkommene noch mehr verlieren. Wir reden hier nicht von einem einzigen Unterwurff, da alles aus der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit steiget; sondern von zweien Dingen, deren eines vorgehet, und das andre nachfolget: und da hat das vollkommene, als eine Königin, den Rang vor ihrer Nachtreterin, dem unvollkommenen. Am Ende wird aus diesen zweien Dingen eines. Es kömmt mir vor, als ob die Ursache darin stecke: weil sich die Unvollkommenheiten allerhand Art offt, aber nicht die Vollkommenheiten verdoppeln oder einander folgen. Denn die Vollkommenheit bedarff dieses Zusatzes nicht, und muß immer etwas hinter oder neben sich haben, das mit ihr streitet.

§. 18.

Ich mercke hiebey noch ferner an, daß **Bernhardi** über den nebenstehenden Gang, da die groſſe Sext in die kleine Tertz tritt, sich mit den Worten heraus läßt: **Er sey was seltenes.** Ob nun damit gesagt seyn soll, man müsse es selten so machen, weil es nicht gar zu gut sey; oder aber, man treffe dergleichen Sätze, wegen ihrer Artigkeit nur selten an, das müssen wir unentschieden lassen. Zum letzten wäre ich sehr geneigt.

§. 19.

Von der groſſen Sext mögen wir auch schier auf allerhand Art und Weise in die groſſe Tertz gelangen. Doch muß es, bey wenig Stimmen, mit Vermeidung dieser und dergleichen unangenehmer Qveerstände geschehen. In vielstimmigen Sachen wird es niemand so genau nehmen.

§. 20.

Will ich aber aus der groſſen Sext in die Qvint gehen, so fällt ein wenig mehr dabey zu bedencken vor. Einmahl ist es durchgehends so damit beschaffen, und kömmt nicht gar zu natürlich heraus, wenn aus einer unvollkommenen Consonantz, wie die Sext ist, in eine vollkommene, als die Qvint, gegangen wird. Da im Gegentheil lange so viel anstössiges nicht vorfällt, wenn wir aus einer vollkommenen in eine unvollkommene treten. Es hat beides seine natürliche Ursachen, die einem nachdencklichen Geiste nicht schwer zu entdecken seyn werden: zumahl da im 17 §. schon dazu vorgespielet worden ist.

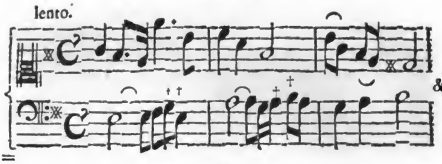
§. 21.

Demnach kan man aus der groſſen Sext zur Qvint nur auf solche Weise kommen, daß die eine Stimme in ihrem Einklange verweile, (wiewol es auch die Octave verrichten kan); da immittelst die andre einen Grad unter oder über sich tritt, nachdem es die Ober- oder Unter-Stimme trifft. Alle andre Gänge, die zu diesem Zwecke dienen sollen, wobey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, führen zwo heimliche Qvinten mit sich.

§. 22.

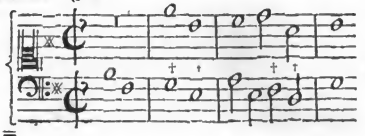
Es ist iedoch ein besondrer, gewöhnlicher und unverwerfflicher Gang hievon auszunehmen, welchen man zu dieser Zeit, und bey erforderlichen Umständen, gerne gebraucht; ob ihn gleich unsre liebe Vorfahren im Contrapunct mit der Seltenheit bezeichnet haben. Die Sache kömmt hier abermahl am meisten darauf an, daß beide Noten nicht im Niederschlage des Tacts, oder in einer innerlich-langen Geltung erscheinen; sondern daß es vornehmlich mit der zwoten derselben eine gegensetzige Beschaffenheit habe, z. E.

lento.



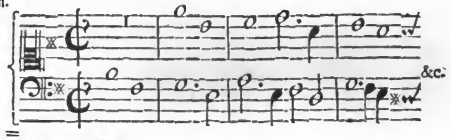
§. 23.

Setzte man es aber folgender Gestalt, oder mit noch langsamern und trägern Klängen, dazu in einem zwostimmigen Satze, so dürffte die Sache leicht ein gantz anders und verwerfflicheres Ansehen gewinnen. Z. E.



§. 24.

Wenn iedoch dieser Satz dahin geändert würde, daß bey der dritten und fünften Baß-Note, sowol, als bey der vierten Discant-Note ein Punct käme, so wüste ich nichts daran, auch in einem zwostimmigen Contrapunct, auszusetzen, und es würde dem Moteten-Styl ähnlicher klingen, als vorhin.



So viel kan ein Punct thun!

§. 25.

Die grosse Sext gehet in die kleine mehrentheils mit gerader Bewegung und Stuffen-Weise. Es geschiehet solches selten durch Sprünge; noch seltener aber durch eine Gegenbewegung. Man versuche es, so wird sichs weisen. Wir können unmöglich von allen Vorfällen Muster hersetzen; sondern müssen einem Anführer, der mit lebendiger Stimme lehret, und seinem Untergebenen, auch etwas nachzudencken und auszuarbeiten überlassen.

§. 26.

Von der einen grossen Sext zur andern zu gehen, ist fast eben desselbigen Schlages: und es wird wenig dabey auszusetzen seyn; wenn man nur nicht mit beeden Stimmen gar zu gröblich durch Qvinten und Qvarten herum springet.

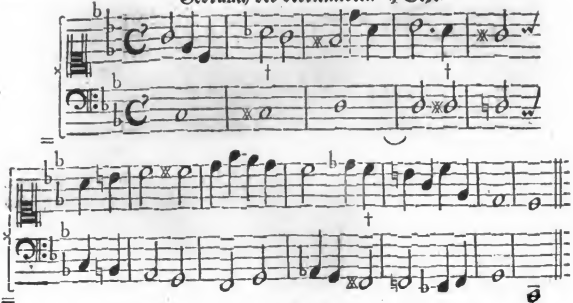
§. 27.

Zur Octave endlich gehet man aus der grossen Sext durch die Gegen-Bewegung, oder auch so, daß die eine Stimme in ihrem Ton bleibe, indeß die andre springet, nehmlich durch die Seiten-Bewegung, per motum obliquum. Springen sie aber beide, so gibt es gemeiniglich einen verdächtigen Octaven-Klang. So viel wäre denn auch von der grossen Sext und ihrer Folge zu erinnern nöthig.

§. 28.

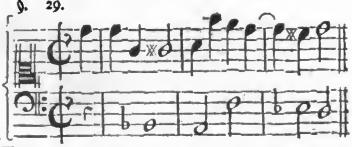
Nun haben wir noch die verkleinerte und übermäßige Sext zu betrachten. Anlangend die erste und ihren Gebrauch in der Harmonie, (denn in der Melodie hat sie so wenig, als die übermäßige, meines Wissens, noch bishero keinen) gehet man fast eben so mit ihr um, als mit der gewöhnlichen kleinen, wenn eine Qvint darauf folget; sie thut aber in kläglicher Melodie eine gantz andre und empfindlichere Wirckung.

Gebrauch der verkleinerten *) Sext.

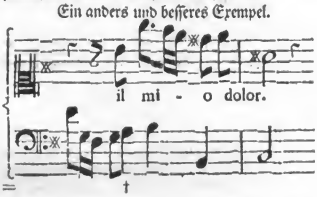


§. 29.

Mit der übermäßigen hergegen verfähret man, als mit der groſſen Sext, abſonderlich wenn ſich die gebundene Septime damit löſet, und iſt ſonſt nichts dabey in Acht zu nehmen: denn in der Melodie hat ſo wenig dieſe, als die vorige, den geringſten Gebrauch. Das wunderbarſte iſt, daß dieſe übermäßige Sext zur Löſung der Septime dienen muß; da ſie doch härter klinget, als jene. Aber deswegen iſt ſie doch eine Conſonantz ihrem Weſen nach.



Ein anders und beſſeres Exempel.



Achtes Haupt-Stück.

Von der Octave.

*** *** ***

§. 1.

Wir haben nun von den Tertzien, Qvinten und Sexten in der mehrern Zahl gehandelt; bey dem Einklange hergegen und bey der Octav hat nur die Einheit Statt, zum Zeichen, daß alles was von mangelhafften und übermäßigen Gattungen dieſer feſt ſtehenden unveränderlichen Zuſammen-Stimmungen von andern ſo ſchlechterdings und eigenſinnig behauptet werden will, nur auf die Länge zu vielen Irrungen und Verwirrungen in der Setz-Kunſt Gelegenheit geben muß.

§. 2.

*) Die verminderten Sexten, und vergröſſerten Tertzien ſind in der kleinen General-Baß-Schule mit Fleiß nicht berühret worden: weil ihr Gebrauch den wenigſten bekannt iſt. Wer Luſt hat, kan ſie daſelbſt p. 120 & 121 hinzuſetzen. Hier hat man keinen Umgang nehmen können, ihrer zu gedencken.

Digitized by Google

§. 2.

In der Mitte eines Systematis, es sey was für ein Zusammenhang es wolle, kan die Verschiedenheit der Theile mit Recht eingeführet werden; aber bey den äusserſten Enden ist es wieder die Natur aller Dinge in der Welt, und auch wieder die Regeln der Meß-Kunst, daß man sie zergliedere. Das ist mein Grund: den halte ich für unumstößlich, weil die Natur und Kunst ihm das Wort reden.

§. 3.

Zwar habe ich mir bisher selbst gefallen lassen müssen, sowol in der Critic als kleinen General-Baß-Schule, auch oben im dritten Haupt-Stücke dieses Theils, von mangelhafften und überflüßigen Octaven zu schwatzen, um nicht auf einmahl wieder den Strom zu schwimmen. Denn in Worten muß man die wenigste Schwierigkeit spüren lassen; wenn wir nur in der That eins sind. Weil aber doch diese Benennungen auf keinem wahren festen Fuß stehen, und ein Tag den andern lehret; so wird man mir erlauben, absonderlich in einem Wercke, das mit Vorsatz von der Setz-Kunst handelt, mich dieser Ausdrückungen ins künfftige so lange zu enthalten, als ich iedem gerne gönne, sich ihrer nach Belieben zu bedienen.

§. 4.

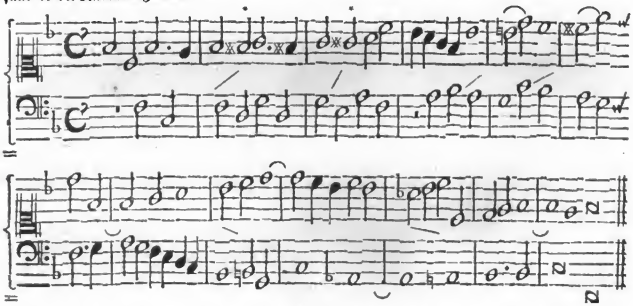
Überhaupt haben alle verminderte und vergrösserte Consonantzien nur lahme Beine und ein erbetteltes Gefolge. Ihr gar zu häuffiger Gebrauch macht die Harmonie mehr fremd, als gut: ja, bey den Ausschweiffungen, wozu manche Componisten diese zärtliche und gebrechliche Intervalle zwingen, mögte die gantze Lehre vom unharmonischen Qveerstande lieber auf einmahl Urlaub haben. Im neunten Hauptstück ein mehres hievon.

§. 5.

Nun zum Werck! Unter den Consonantzien kömmt demnach die gesunde und reine Octave hier am letzten zum Vorschein. Aus derselben gehet man sonst nie in den Einklang, als wo doppelte Bässe und viele Mittel-Stimmen sind. Das ist die erste Anmerckung, und die stehet fest.

§. 6.

Zur kleinen und grossen Tertz aber gehet man aus der Octav auf allerhand Art und Weise. Doch soll dabey ein gewisser unharmonischer Qveerstand in zwo oder wenig Stimmen vermieden werden: in so ferne iemand die folgende Gänge mit solcher Unharmonie belegen will; ich bin weit davon entfernet, wenns nur vollstimmiger wäre, welches wol nöthig ist, und leicht geschehen mögte, falls es der Raum vergönnete.

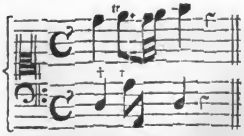


§. 7.

Wenn aus der Octave in die Qvint gegangen werden soll, muß die Gegen-Bewegung das beste thun. Doch darff man sich auch nicht gar zusehr daran binden, wenn die Umstände ein anders billigen. Wollte iemand die folgende, gewöhnliche Schluß-Formul deswegen ausmustern,

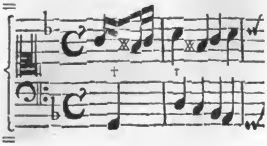
**) Bey diesen Gängen aus der grossen Tertz in die Octav würde sich ein gebohrner Contrapunctist vieleicht auf die im fünfften Capitel dieses Theils, §. 43 angeführte Regel berufen; wir setzen aber alhier eine Vollstimmigkeit darin voraus, und denn erhalten wir Gnade, wie zu hoffen stehet.

weil in gerader Bewegung aus der Octav in die Qvint gegangen wird, ſo dürffte ich meine Stimme ſo leicht nicht dazu geben; wiewol der Vorſchlag des Trillers alhie den Zweifel hebet, indem er die Sext ehender hören läßt, als die Qvint.



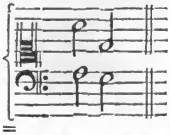
§. 8.

Auch ohne Cadentz, oder was derſelben ähnlich iſt, mögte ſich mancher nicht lange bedencken, nebenſtehendes gleich im Anfange einer Melodie anzubringen. Doch kan auch niemand leugnen, daß nicht die Gegenbewegung beſſer ſey, zumahl in einem Kirchen- oder Choralmäßigen Motetен-Geſange, bey lauter gantzen und halben Schlägen.



§. 9.

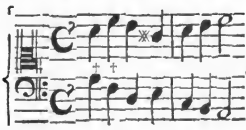
Wundern mögte man ſich, daß **Printz**, im erſten Theil des Satyriſchen Componiſtens, im 15 Hauptſtücke §. 3 billiget, wenn die Unterſtimme einen Grad, die obere aber eine Qvint aus der Octave herabſteiget, und folglich eine zuſammenſtimmende Qvint ausmacht. e. g.



Ich gebe mir ſonſt einige vernünfftige Freiheit; aber mit halben Schlägen mögte ich dergleichen nicht ſetzen, wenn auch ein doppeltes allabreve dabey ſtünde, zumahl in einem zweyſtimmigen Geſange: und würde es einem andern faſt eben ſo wenig zu gute halten, als mir ſelber.

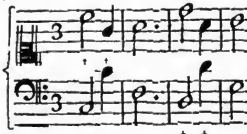
§. 10.

Hingegen hat wolgedachter Verfaſſer unter die Fehler mitgerechnet, wenn die eine Stimme aus der Octav durch die kleine Tertz hinauf, die andere aber durch die groſſe herunterſpringet, da ſie wiederum eine zuſammenſchlagende Qvint, doch in Gegen-Bewegung, hervorbringen. z. E.



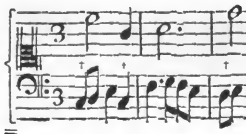
§. 11.

Auch findet ſich am beſagten Orte, unter den ausgemärtzten Gängen der Octave, noch einer, dem ich ſonſt gern ein Vorrecht gönnen wollte: wenn nehmlich die Ober-Stimme eine Qvart herunter fällt, die untere aber hinauf in die Octave ſteiget. Es käme mir dieſen Falls die bereits erwehnte Regel wol zu ſtatten, da es heißt: **Von Octaven urtheilet man auf einerley Weiſe**, das iſt: Eines richtigen Klanges Octave kan nichts unrichtiges verurſachen.



§. 12.

So gut ich aber auch ſonſt der Gegenbewegung bin, und ſo wenig ich von der geraden halte, ſo gerne muß ich doch geſtehen, daß es beſſer ſeyn würde, den Baß zu dieſem letzten Satze auf nebenſtehende Weiſe einzurichten, wenn es die Umſtände leiden wollten. Man thue mir aber hierin nicht zu nahe: denn dadurch, daß ich ſage, das eine ſey beſſer, verwerffe ich das andre nicht gäntzlich.



§. 13.

Hätten unſre liebe Vorfahren bey ihren Vorſchrifften die Schreib-Arten und viele andre Umſtände in der melodiſchen Setz-Kunſt fein unterſchieden, und die Ausnahm der Regel beigefüget, ſo würden wir einer groſſen Mühe überhaben ſeyn. Allein eines Theils ſind ſie nicht in dem

Stan-

Stande geweſen, ſolches zu thun, und andern Theils muß ſowol uns, als unſern Nachkommen, bey der Unendlichkeit aller Wiſſenſchafften, abſonderlich der unergründlichen*) Muſic, ein groſſes zur Unterſuchung überbleiben.

§. 14.

Alſo liegt klärlich zu Tage, wie die guten Contrapunctiſten theils an ſolchen Orten wirckliche Fehler gebilliget, wo ſie keine erkannten, noch vermutheten; theils aber auch, und zwar gröſſeſten Theils, Fehler an ſolchen Orten geſucht, wo im Grunde der Wahrheit keine von Wichtigkeit zu finden ſind: nur damit die Ausſprüche ihrer ehmaligen Lehrmeiſter beibehalten würden. Das war vornehmlich ihre Luſt, wenn ſie nur fein viele Dinge verdächtig, und andern dasjenige ſchwer machen konnten, was ihnen nicht leicht angekommen war.

§. 15.

Von der Octav zur kleinen Sext iſt ein Gang aus dem vollkommenen in das unvollkommene, und, hat, nach unſrer obigen Anmerckung im ſiebenden Hauptſtücke dieſes Theils §. 17, ſo viel natürliches **) an ſich, daß man ihn nicht bloß auf zwo Bedingungen einſchränckẽ darff: nehmlich, wenn etwa die Unter-Stimme ſchrittweiſe ſteiget, und die Ober-Stimme auf eben die Art fällt; ſodann, wenn die Ober-Stimme eine Qvint hinauf, die untere aber eine Secunde abwärts tritt. Dieſes iſt lange nicht genug.

§. 16.

Man kan ja aus der Octav in die kleine Sext noch füglich auf viele andre Arten gelangen. Zum erſten, wenn die Grund-Stimme ruhet, und die obere eine groſſe Tertz fällt. Zweitens, wenn die Ober-Stimme ruhet, und die untere eine groſſe Tertz ſteiget. Drittens, wenn die Unter-Stimme eine Qvart, und die obere einen halben Ton ſteiget. Viertens, wenn die Ober-Stimme eine Qvart, und die untere einen halben Ton fällt. Zu geſchweigen, was noch bey der Gegenbewegung vorfallen mag, da dieſes alles nur in gerader und Seiten-Bewegung geſchehen kan. Das Ruhen bey der Seiten-Bewegung verſtehen wir iedoch nicht vom Pauſiren; ſondern von dem Aushalten in einem Klange, von der Fortſetzung deſſelben, ohne unten oder oben auszuweichen.

§. 17.

Zur groſſen Sext wuſte man auch vormahls nur rechtmäßiger Weiſe auf zweierley Art aus der Octave zu kommen. Erſtlich, wenn die Ober-Stimme ordentlich, das iſt, ſchrittweiſe, herunter tritt, und die untere auch ſo hinauf ſteiget. Fürs andre, wenn die Ober-Stimme eine Qvint hinauf ſpringet, die untere hergegen in die Secund abwärts gehet. Und das iſt ein ſchlechter Vorrath.

§. 18.

Es wird hiebey nicht einmahl erinnert, welches doch nöthig iſt, daß es halbe, kleine, und groſſe Schritte, nemlich, halbe, kleine und groſſe Secunden oder Tone gibt. Wir wollen nur ſo viel ſagen, daß es in beiden erwehnten Fällen kein andrer Schritt, keine andre Secunde thun kan, als der halbe Ton, falls eine groſſe Sext daraus werden ſoll.

§. 19.

Ob es nun gleich eine faſt unmögliche, oder doch ſehr weitläuffige Sache iſt, alle und iede Gänge, dadurch man aus dem einen Intervall, harmoniſcher Weiſe, in das andre kommen kan, ſo zu verzeichnen, daß gar nichts daran fehle; wird es doch niemand loben, wenn der Sache zu wenig geſchiehet, und die Lehrbegierigen zu enge eingeſchräncket werden. Solches begibt ſich aber handgreiflich, wenn man ihnen zum Ausbruch nur zween Wege zeiget, da deren ſechs und mehr vorhanden ſind: wie wir bey der kleinen Sext geſehen haben.

§. 20.

Ein ieder kan demnach aus der Octav ſehr bequem auch in die groſſe Sext kommen, ohne daß er ſich allein nach den §. 17 vorgeſchriebenen zween Wegen richten dürffe, nemlich: wenn er erſtlich die Unterſtimme ruhen; die obere aber eine kleine Tertz fallen läßt. Zum andern, wenn ers umgekehrt anbringt. Und drittens, wenn die Ober-Stimme einen gantzen Schritt; die untere hergegen eine Qvart ſteiget. Anderer Vorfälle nicht zu gedencken.

*) Res eſt profunda Muſica atque flexilis
Invenit & ſemper novum volentibus
Conſidere re. *Eupolis Comicus, teſte Athenæo, Dipnoſoph. L. XIV c. 10.*

**) Dieſes Natürliche gründet ſich auf den erſten Eindruck eines Dinges, welcher macht, daß man die Wirckung des andern kaum empfindet.

Digitized by Google

§. 21.

Ich weiß zwar wol, daß bey den Seiten-Bewegungen wenig Unheil zu befürchten iſt; aber man muß ſie doch eben ſo wenig, als die geraden und Gegen-Bewegungen bey dieſer Sache aus der Acht laſſen. Fünf Wege geben mehr Wahl, als drey.

§. 22.

Schließlich iſt weiter nichts übrig, als aus der einen Octav in die andre zu gehen, und da weiß ſchon ein ieder, daß dieſe Conſonantzien, in ſofern ſie eine Harmonie von unterſchiedenen Klängen machen ſolen, niemahls ordentlicher Weiſe fortgeſetzet werden können. Mit doppelt beſetzten Bäſſen oder Baſſetten, in ſtarcken vielſtimmigen Sachen, iſt es ein anders: denn in jenen läßt man offt mit gutem Fuge eine Mittel-Partey oder Braccio mit der Grund-Stimme, zur Verſtärckung, lauter Octaven machen; in dieſen aber, nemlich in vielſtimmigen Sachen, haben ſie bey der Gegenbewegung gute Erlaubniß.

§. 23.

Uiberhaupt ſind die meiſten Regeln von der Conſonantzien-Folge ſo beſchaffen, daß man ſich in einer Vollſtimmigkeit, ſonderlich bey Mittel-Parteien, nicht alzugenau daran binden kan; ſondern ſie nur vornehmlich in wenig Stimmen, in einigen Schreibarten, und bey gewiſſen Umſtänden, wo leicht eine Aenderung zu treffen iſt, gelten laſſen muß. Ja, auch in biciniis gibt es nicht ſelten ſolche Fälle, die nothwendig erfordern, daß man ſich einige Freiheit nehme.

§. 24.

Und alſo ſind wir durch alle Conſonantzien gegangen; haben die mangelhafften und überflüßigen nicht vergeſſen; die nöthige Vorſicht bey ihrem Gebrauch gutgeheiſſen; die unnöthige abgeſondert; die Unmaaſſe der Gebote und Verbote bemercket; den Mangel hie und da erſetzet, und einige Bedingungen vorgeſchlagen, nach welchen ein billiger Unterſchied zu machen ſeyn wird. Nun weiter!

Neuntes Haupt-Stück.

Vom unharmoniſchen Qveerſtande.

*** *** ***

§. 1.

Bey voriger Abhandlung vom Gebrauch und von der Folge einer ieden Conſonantz wird man bemercket haben, daß zum öfftern der relationis nonharmonicæ, als einer Urſache vieler Verbote bey gewiſſen Gängen, erwehnet worden. Sollte nun der über dieſem Capitel ſtehende teutſche Ausdruck einem oder andern in die Qveere kommen; ſo kan man bey den lateiniſchen Wörtern bleiben: welche doch, meines Erachtens, die Sache kaum ſo deutlich benennen, auch dabey etwas unrömiſch klingen.

§. 2.

Weil inzwiſchen bloß die Conſonantzien in ihrer Folge, nicht aber die Diſſonantzien hieran Theil nehmen, ſo wird nöthig ſeyn, ehe wir zu den letztern ſchreiten, etwas weniges von dieſer Sache beizubringen. Nicht darum, als ſey eben ſo viel daran gelegen; ſondern weil gemeiniglich mehr Schwierigkeit daraus gemacht wird, als nöthig iſt.

§. 3.

Die Beſchreibung ſolcher falſchen Relation wird ſonſt ſo gegeben: daß ſie ſich äuſſere, **wenn Mi gegen Fa in ungewöhnlichen Intervallen qveer gegen einander über ſtehen.** Wir ſetzen, als etwas nothwendiges, hinzu, daß ſolches in zwo verſchiedenen Stimmen geſchehen müſſe. Denn daß die Beſchreibung ſonſt gar nicht verſtändlich ſeyn könne, wird ein ieder bald mercken können, es ſey ihm das Ding bekannt, oder nicht.

§. 4.

Statt einer kleinen Erläuterung will ich ferner ſagen: daß beſagtes **Qveer gegen einander über** ſo viel bedeute, als wenn z. E. in der einen Stimme ein Klang geweſen, der ſich zu dem, in einer andern Stimme unmittelbar folgenden gar nicht reimen wolle. Alles aber, was ſich auf dieſe Weiſe nicht zuſammen ſchicken würde, **Mi gegen Fa zu nennen, das wäre ſehr dunckel geredet.**

§. 5.

Digitized by Google

§. 5.

Wir wollen alſo ſehen, ob die Sache deutlicher zu geben ſey, und ſetzen desfalls zum Grunde, daß ein unharmoniſcher Oveerſtand zween ſolche Klänge, in zwo verſchiedenen Stimmen, gleich nach einander hören laſſe, die man ſonſt nicht, ohne ungemeinen Mislaut, zuſammen bringen kan.

§. 6.

Hieraus folget, daß zween Klänge, die ich ſonſt wol vereinbaren, unter oder über einander zuſammen ſetzen kan, einen unharmoniſchen Oveerſtand zu machen noch nicht ungeſchickt genug ſind. Denn, was in dieſem Verſtande leidlich klinget, wenns zuſammen oder zu gleicher Zeit vernommen wird, kan nach einander und in der Folge ſchwerlich übel lauten. Und wiederum, was nach einander diſſonirt, das kan zuſammen nicht gut klingen. Die ſo genannten ungewöhnlichen Intervalle brauchen auch einer eigenen Erklärung; womit wir uns aber hier nicht aufhalten wollen.

§. 7.

Aus obigem Grund-Satze kan z. E. cund cis, wenn jenes in der einen Stimme gehöret worden, und dieſes in der andern Stimme unmittelbar darauf folget, die beſte Wirckung nicht thun, weil man c und ♯c ſelten gern zuſammen in einer Bindung hören läſſet. Wol aber c und bd: Denn dieſe und ihres gleichen laſſen ſich gut auflöſen; die andern nicht ſo leicht, weil beede Stimmen austreten und von einander weichen müſſen; da es ſonſt mit einer beſtellet werden kan.

§. 8.

Ob ich nun gleich in einer eintzigen Stimme nicht ſelten unmittelbar vom c aufs ♯c hinauf und wiederum vom ♯c aufs c zurück gehen kan, ich meine in der Melodie; ſo läſſet ſich doch ſolche Folge und dergleichen in zwo Stimmen, bey oberwehntem Oveerſtande, nicht wol anbringen. Weil inzwiſchen noch niemand eine Haupt-Urſache hievon gegeben hat, ſo wird mir vergönnet ſeyn, die folgende anzuzeigen, welche ſehr erweislich ſcheinet.

§. 9.

Wenn ich in einer Ober-Melodie durch ein Paar halbe Tone gehe, ſo bleibet doch die Grund-Stimme entweder unverrückt, oder iſt ſo beſchaffen, daß ſie zu beiden Klängen dienen kan. Geſchiehet aber dieſelbe Folge in zwo verſchiedenen Stimmen, ſo wird der Grund verändert, und dem Gehör dadurch ein Unwille erwecket. Das wäre, deucht mich, die Haupt-Urſache. Eine Neben-Urſache ſoll noch folgen: man kan ja beede gelten laſſen.

§. 10.

Eben dieſe Frage: warum zween auf einander folgende unter ſich diſſonirende Klänge nicht ſowol in zwo verſchiedenen Stimmen, als in einer eintzigen zugelaſſen ſind; beantwortet ein edler und ſcharfſinniger Scotländer *) alſo: Daß die Grade in einer eintzigen Stimme, nehmlich die Stuffen der melodiſchen Leiter, durch die aus ihren Gängen entſtehende einfach-harmoniſche Tertzien, Qvinten ꝛc. vermittelt und angenehm werden; dahingegen in zwo verſchiedenen Stimmen dieſe übel-klingende Folge in keine ſolche Ordnung und Reihe zu bringen ſtehet, auch ſolchen Falls die ſpringende Diſſonantzien meiſtentheils unerträglicher im Singen ſind, als die Grade oder Secunden-Stuffen.

§. 11.

Laßt uns dieſes mit wenigen auslegen! wenn ich ſinge: a h c, ſo höre ich eine kleine Tertz, und kehre mich an die beiden Secunden **), a h, und h c, nichts. Es harmonirt nach einander. Singe ich weiter: a h c ♯d, ſo macht ſowol das ♯c, als das c, eine Conſonantz zum a; und das a klingt mir da, als eine Qvint zu der Ton-Art D; das g hergegen nicht rückwärts, als eine Qvart zum a. Uiber dieſen Wolklang vergeſſe ich gleichſam, daß c gegen ♯c, ♯c gegen d in der zuſammen geſetzten Harmonie diſſoniren. In der Reihe und Ordnung der Stuffen merckt man es keines weges. Singe ich hinunter: g f e d c b a g f e d, ſo klingt alles wol; ſinge ich aber ge, allein im Sprunge, ſo geht es ſchon ſchwerer her, und man merckt den Mislaut der kleinen Septime deutlicher. Doch nicht ſo deutlich, als im Zuſammenſchlage zwoer Stimmen. Man kan dieſes mit der groſſen und kleinen Qvart, mit der verkleinerten und groſſen Sept, mit der None, mit den überflüßigen und mangelhafften Intervallen gleichfalls verſuchen. Es wird allenthalben richtig eintreffen.

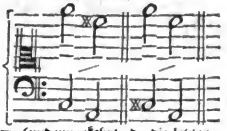
*) Alexander Malcolm in ſeinem Treatiſe of Muſick, Edinburg, 1721. 8vo. p. 228. woſelſt er auch p. 229 meinen Grund-Satz von der Melodie behauptet, daß nehmlich ein iedes harmoniſches Intervall von einer gewiſſen Anzahl der melodiſchen Grade zuſammengeſetzet, und folglich darin, als in ſeinen Elementen, aufzulöſen iſt. Siehe die Vorrede zum einem Kern melodiſcher Wiſſenſchafft.

**) Es iſt auch merckwürdig, daß ich in keinem alten Verfaſſer einen unharmoniſchen Oveerſtand antreffe, der aus der Secunde beſtehe.

§. 12.

Böse Verhältnisse.

Daher ist es wol eine unstreitige Wahrheit, daß man solche dürre Sätze, wie hier neben verzeichnet stehen, und ihres gleichen, in den äussersten Stimmen absonderlich, und wo derselben nur zwo oder drey sind, anzubringen billig Bedencken tragen sollte. Es sind ihrer noch ein halb Dutzend von dieser Art, die sich durch die Versetzung der Klänge ziemlich vermehren lassen.



= (und umgekehrt, da die letzten Noten die ersten werden.)

§. 13.

Eine andre Bewandniß hat es mit solchen Intervallen, deren Enden oder termini gar wol zusammen, oder gerade über ein ander stehen, und auf einmahl anschlagen können, ob sie schon an und für sich selbst dissoniren, wenn sie nur gehöriger Maassen vorbereitet und aufgelöset werden: als da sind die grosse Qvart, die verkleinerte Septime, die übermäßige Qvint ꝛc. Alle diese werden in Bindungen und Rückungen mit Fug gebraucht, und machen die Uibereinstimmung desto angenehmer, ie klüglicher man mit ihnen umgehet.

§. 14.

Was demnach oben §. 6 vom **leidlichen Klange** und **guter Vereinbarung** gesaget worden, ist nicht so zu verstehen, als wollte man wircklich Dissonantzien an und für sich selbst wolklingend heissen; sondern es wird damit nur angedeutet, daß sothane Dissonantzien gar wol in gleichem Anschlage vorkommen können, und den Wolklang vergrössern, wenn sie zwischen den Consonantzien in der Mitte stehen.

§. 15.

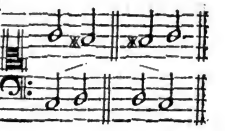
Wir wollen fürs erste die grosse Qvart ansehen, von welcher bekannt ist, und auch in folgenden gelehret werden soll, daß man zu derselben so gar springend kommen könne; ohne daß sie einer Vorbereitung bedürffe, oder, daß sie weder mit ihrem obersten noch untersten Ende vorher liegen müsse, wie andre Dissonantzien. Kan ich denn solches füglich in einem eintzigen Anschlage bewerckstelligen; so mag ich es ja nach einander, in zwo verschiedenen Stimmen, auch wol thun, und zwar ohne das geringste Bedencken, ohne Beisorge einen unerträglichen unharmonischen Qveer-Stand hervorzubringen.

§. 16.

Es gibt nicht nur erträgliche, sondern gar vortreffliche unharmonische Qveerstände. Die ersten machen den gröbsesten, die unleidlichen den mittelmäßigen, und die vortrefflichen den kleinesten Hauffen. Wer sie alle vermeiden wollte, der würde wahrlich nicht viel gutes ausrichten. Wer sie aber indessen auch alle, ohne Unterschied, gebrauchen wollte, dem wüste ich nicht zu rathen, wenn seine Sätze bisweilen wunderlich unter einander gingen. Wir haben Proben genug davon bey solchen Componisten, die keine andre Grund-Sätze, als ihre Grillen kennen, und mathematische Wahrheiten leugnen. Nicht mit Worten; sondern mit Noten-Wercken. Die andre für Narren halten, und selbst die gröbsesten sind.

§. 17.

Also ist es sehr unbillig, wenn man nebenstehende Gänge **keines weges** gestatten will; da sie doch, wo nicht unter die vortrefflichen, wenigstens unter die leidlichen Qveerstände gehören.



=

§. 18.

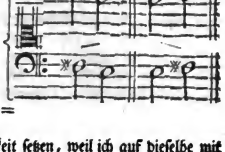
Was die kleine Qvint betrifft, die bey dieser Gelegenheit als eine Dissonantz angesehen wird, so hat dieselbe noch einen viel wolklingendern Gebrauch und gröbsern Beifall in der Harmonie, als alle Qvarten, sie mögen groß oder klein seyn: weil sie, als eine nur verminderte Consonantz, von der Natur der rechten reinen Qvint viel an sich nimmt, und auch ohne die geringste Bindung oder Rückung vorkommen, ja, sehr offt selbst zu einer Auflösung der eigentlichen Dissonantzien dienen kan.

§. 19.

Digitized by Google

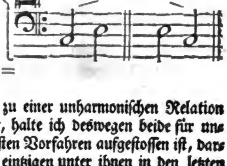
§. 19.

Weil nun ſolches tag-täglich im Zuſammenſchlage geſchiehet, wie vielmehr muß es im Nachſchlage unverwerflich ſeyn. Dabey bemercken wir denn abermahl eine noch gröſſere Unbilligkeit, als bey dem vorhergehenden Exempel, wenn die nebenſtehende Gänge, wegen eingebildeter falſchen Relation, **kurtzum** verworffen werden.



§. 20.

Mit der übermäßigen Qvint mögte es mehr Schwierigkeit ſetzen, weil ich auf dieſelbe mit guter Manier nicht ſpringend gerathen kan; ſondern nothwendig erſt derjenige Klang vorhergehen muß, der durch die Rückung ordentlicher Weiſe das Intervall der übermäßigen Qvint hervorbringe, und ſich hernach fein bald durch die Sext auflöſe, wie wir im ſechſten Capitel §. 25 geſehen haben. Dem ungeachtet fällt doch dieſes fremde Intervall ſehr offt, mit einem einzigen **Anſchlage**, nicht übel in die Ohren: Dannenhero es auch im **Nachſchlage**, da es zertheilet wird, nicht wol verboten werden, noch einen unerträglichen unharmoniſchen Qveerſtand verurſachen kan, wie ein ieder aus dem Exempel urtheilen mag.



§. 21.

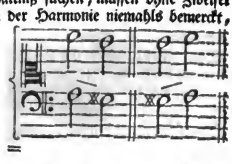
Selbſt die kleine Qvart muß unſchuldiger Weiſe Anlaß zu einer unharmoniſchen Relation geben. Die übermäßige Qvint ſowol, als dieſe kleine Qvart, halte ich deswegen beide für unſchuldig, weil mir kein Merckmahl in den Wercken unſrer nächſten Vorfahren aufgeſtoſſen iſt, daraus ich hätte ſchlieſſen können, daß dieſe Intervalle von einem einzigen unter ihnen in den letzten 50 Jahren wären gebraucht, oder auch nur erkannt worden. Weil ſie nun nicht wuſten, wozu ſie gut waren, ſo verwies man dieſelbe, ohne Verhör, ins Elend des Qveerſtandes.

§. 22.

Ob nun zwar erwehnte, ungewöhnliche Intervalle auch bey uns nicht gar häuffig erſcheinen; ſo können ſie doch, abſonderlich in ſchönen Rückungen und Bindungen, ihr Recht gnugſam behaupten. Wenn wir weiter unten von den Qvarten eigentlich handeln, und den Gebrauch ihrer drey Gattungen vor Augen legen werden, ſo wollen wir zugleich ein Paar Exempel anbringen, darin die übermäßige Qvint der verkleinerten Qvart Geſellſchafft leiſten ſoll. Denn gleich und gleich geſellet ſich gern.

§. 23.

Diejenigen nun, welche noch dieſen Tag bey der kleinen oder verkleinerten Qvart (denn dieſe Nahmen gelten hier einerley) eine falſche Qveer-Verhältniß ſuchen, müſſen ohne Zweifel ihre Bindung und Löſung, kurtz, ihren gantzen Gebrauch in der Harmonie niemahls bemerckt, vielweniger ſelbſt ins Werck geſetzet haben. Dennoch ſchreien ſie es für unharmoniſch aus, wenn man ein Paar kleine Terzien nach einander ſetzt, es ſey im Auf- oder Niederſteigen, durch reine halbe Grade, und daraus dieſe nebenſtehende Gänge macht. Ich glaube nicht, daß Diogenes mit ſeiner Leuchte hierin was unerlaubtes finden dürffte.



§. 24.

Wenn ichs recht erwege, daß die letzt-angeführte Gänge zwo kleine Terzien enthalten, die durch halbe Stuffen, in gerader Bewegung ſteigen und fallen, welches eine Sache iſt, die auch von unſern ſchärffeſten Contrapunct-Richtern ſelbſt für gut gehalten *) worden: ſo muß ich ſchlieſſen, daß ſie ſich vergeſſen, und bey der Lehre des Qveerſtandes wörtlich wiederſprochen †) haben;

*) S. das fünffte Hauptſtück dieſes Theils, wo **Bernhardi** und **Printzens** Beifall wegen der kleinen Terzien §. 3 angeführet wird: der letztere gibt ihn im Satyr. **Componiſten** *cap. 16 §. 16.* Des erſten Werck iſt ungedruckt, doch geſchrieben in vielen Händen. Er handelt davon *cap. 6 §. 4.*

†) **Printz** l. c. c. 17 §. 2.

ben; ſintemahl dieſer Tertzien-Gang von keinem Menſchen gebraucht werden dürffte, der ſich vor dem unharmoniſchen Popanz fürchten wollte. Ich mögte wol ſehen, wie eine förmliche Cadentz in dreien Stimmen beſtellet werden könnte, ohne dergleichen Sätze zu gebrauchen.

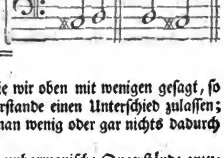
§. 25.

Das ärgſte iſt, die Sache wird nirgend recht erläutert oder aus einander geleget; ſondern zuſammen in einen Topff gethan. Denn ob man gleich von erträglichen Qveerſtänden redet, zeiget doch niemand an, welches dieſelben ſind. Und auch dabey erfordert das Alterthum eine Vollſtimmigkeit und Menge der Concordantzien, zur Bedeckung der daraus entſtehenden Verdrießlichkeit. Es ſey denn, daß eine traurige Gemüths-Regung ausgedruckt werden ſollte. Die wird mir einer ſchön durch zwo kleine Tertzien vorſtellig machen! Unten mehr hievon.

§. 26.

Ferner trifft auch die verkleinerte Septime das Unglück, daß ihrenthalben bey dieſer Materie eines und anders in die vermeinte Qveer kömmt. Nun iſt gleichwol bekannt, daß dieſe bewegliche Diſſonantz viel zu unſerm Vergnügen in der melodiſchen Setz-Kunſt beitrage, und daß ſie auch ſolcherwegen ein viel gröſſeres Vorrecht habe, als die gewöhnliche Sept, welche meiſt allezeit vorher daliegen, oder ſich ſo zu reden erſt anmelden laſſen, und warten muß, ehe ſie vorgelaſſen wird; dahingegen die verkleinerte Sept unangemeldet hereintreten darff, als ob ſie den güldnen Schlüſſel hätte.

§. 27.



Dem allen ungeachtet will man doch wolbeſagte verkleinerte Sept noch auf andre Art verkleinern, und ſie zur Wurtzel eines unerlaubten Qveerſtandes machen, wenn nebenſtehende Sätze mit Unfug verworffen werden. Wir berufen uns aber auf den Ausſpruch aller unpartheyiſchen Ohren, und unterwerffen uns gerne denen, die das muſicaliſche Recht verſtehen.

§. 28.

Die ehmaligen harmoniſchen Geſetzgeber ſind dennoch, wie wir oben mit wenigen geſagt, ſo gnädig, daß ſie zwiſchen einem leidlichen und unleidlichen Qveerſtande einen Unterſchied zulaſſen; ſie ſetzen aber dieſe Erlaubniß dergeſtalt auf Schrauben, daß man wenig oder gar nichts dadurch gebeſſert iſt. Die Bedingungen lauten alſo:

1) Soll es in vielſtimmigen Sachen nur frey ſtehen, **leidliche** unharmoniſche Qveerſtände anzubringen; doch nicht in den äuſſerſten Stimmen.
2) Soll es ſo viel als möglich lieber **gar vermieden** werden. (Kluge Bedingung!)
3) Wenn eine traurige Leidenſchafft dadurch ausgedrückt wird, mag es hingehen.
4) Nur im Chromatiſchen Geſchlechte *) der Klang-Folge.

§. 29.

Bey ſolchen vier Umſtänden, deren dritter noch drey andre unter ſich hat, daß ihrer ſieben herauskommen, iſt doch keine gröſſere Gunſt zu hoffen, als daß mans lieber gar bleiben laſſe. Wenn dieſes das beſte iſt, warum denn ſo viele Complimenten gemacht? iſt es aber nicht das beſte, warum wird uns ein Verbot gegeben? Ich glaube nicht, daß iemand mit der mangelhafften Qvart, mit der übermäßigen Secund, ja gar mit dem kleinen halben Ton: c♯ c, d♯ d, e♯ e ꝛc. und dergleichen Intervallen ein Triumph-Lied oder einen Rigaudon, in lauter unharmoniſchen Qveerſtänden, zieren wird; wozu dienet denn die Vorſchrifft der Traurigkeit?

§. 30.

Printz redet hiebey von einem ſüſſen, annehmlichen, **verliebten** und andächtigen Trauren. Wer ſolches erregen will, muß gewißlich wol andre Künſte gebrauchen, als die aus Einführung oder Verhütung unharmoniſcher Qveerſtände entſpringen. So wollte ich auch wol fragen, was das Chromatiſche Geſchlecht bey dem §. 12 angeführten Exempel und einigen folgenden unleidlichen Qveerſtänden **gut macht**, da die Klang-Folge ſolches Geſchlechts weder in kleinen noch groſſen

*) Es iſt von den dreien Klang-Geſchlechtern bereits in der Organiſten-Probe ſo viel geredet und gelehret worden, als zu wiſſen genug ſeyn mag. Doch will ich die gantze Sache in wenig Worten faſſen: Alle überflüßige und mangelhaffte melodiſche Intervalle, wozu zween **nach einander folgende** Klänge gehören, ſind dem enharmoniſchen; die erhöheten und erniedrigten dem chromatiſchen; die übrigen aber dem diatoniſchen Geſchlechte eigen. **Nach einander folgende** Klänge ſchlieſſen zuſammenſchlagende aus.

ſen Tertzien beſtehet? Wir brauchen beſtändiglich Chromatiſche Klänge und Gänge, bald weniger bald mehr; aber nie das gantze Geſchlecht, ohne Vermiſchung mit dem diatoniſchen und enharmoniſchen. Werden nun die Chromatiſchen Gänge gebilliget, ſo hören die meiſten Fehler der Qveerſtände auf: denn auſſer dieſen Gängen dürffen ſie ſich wenig melden.

§. 31.

Ohne Urſache, heißt es, ſoll ein Incipient nicht leichtlich relationem non harmonicam ſetzen. Ich aber ſage ſo: Weder die Anfänger noch Vollender, weder die Lehrlinge noch die Meiſter ſollen die geringſte Note ohne gute Urſache ſetzen. Denn alle Urſachen ſind nicht gut. Worin nun die guten Urſachen beſtehen, das muß ausgemacht werden; ſonſt hilfft unſer Lehren nichts. Ohne Urſache wird kein geſcheuter Componiſt Diſſonantzien ſetzen. So lange nur ein muſicaliſches Gehör nicht verletzet, ſondern vernünfftiger Weiſe ergetzet wird, (welches unſre erſte und letzte gute Urſache ſeyn muß); ſo lange iſt nichts zu tadeln noch zu verwerffen; ob es gleich was fremdes und ungewöhnliches wäre. Deſto beſſer; wenns nicht wieder die geſunde Vernunfft läufft. Und alſo wird der obige Satz *) befeſtiget: **Was zuſammen ſtehen kan, iſt auch nach einander unverboten.** Dazu ſagen Ohr und Verſtand ein förmliches Ja.

§. 32.

Es gibt inzwiſchen, wie §. 16 erwehnet worden, unter den unharmoniſchen Qveerſtänden etliche, welche vortrefflich heiſſen können. Wenn **Printz** von einer ſchicklich und wol angebrachten relatione non-harmonica, die eine traurige Gemüths-Bewegung ausdrucken ſoll, mit Recht ſaget, daß ſie höchlich zu loben ſey, ein trauriges Stück trefflich ziere, und die aufmerckſamen Gemüther gleichſam zwinge ꝛc. ſo verſtehet er hiedurch die excellenten †) Qveerſtände, und redet wie ein rechter muſicaliſcher Printz, dem **Broſſard** und einige andre beiſtimmen. Wir wollen dieſe Dinge auch nur zu ſolchen zärtlichen, beweglichen und betrübten Ausdrücken gebrauchen; ſonſt zu nichts.

§. 33.

Was aber das für vortreffliche relationes ſind, und welche eigentlich dieſen Ehrentitel verdienen, davon hat weder **Printz**, noch **Broſſard**, noch **Bernhardi**, noch **Werckmeiſter**, noch irgend ein andrer, daß ich wüſte, ſich das geringſte entfallen laſſen. Sie ſingen faſt alle einerley Lied: ieder variirt es nur ein wenig nach ſeinem Sinn.

§. 34.

Ich dencke immer, man könne faſt alle relationes excellentiſiren, und dürffe ſchier keine eintzige davon ausſchlieſſen, wenn das Ding nur bey ſeinem rechten Zipffel ergriffen würde. Gewiſſe Vorſchrifften darüber zu geben, das läßt ſich ſo leicht nicht thun: angeſehen der Fälle ſo viel und mancherley ſind, oder noch ſeyn werden, daß ſie ſchwerlich alle verzeichnet oder gezehlet werden mögen. Doch wollen wir unten einen kleinen Verſuch damit thun, und die Bahn brechen.

§. 35.

Der beſte Rath iſt hier: Man ſetze ſich diejenige Gemüthsbewegung, welche ausgedruckt werden ſoll, recht tieff und feſt ins Hertz; folge ſodann ſeinem Triebe und übe ſich täglich darin; frage auch die Todten, und erſehe aus den beſten Wercken der Lebendigen, wie mit dergleichen Qveerſtänden umzugehen ſey; ſo wird ſich bald weiſen, was leidlich, was unleidlich, was vortrefflich ſey. Der Verſtand, die Ohren, und die Gemüths-Neigung müſſen hier den Ausſchlag geben; die Lehre von dem Verhalt der Klänge und alle andre Qveer-Regeln in der Welt kommen ſonſt dabey zu kurtz.

§. 36.

Ein neuer Frantzöſiſcher Tonkünſtler **), der die böſen, unharmoniſchen Verhältniſſe auch ſo gar in einer einzelnen Stimme ſuchet, und doch der vortrefflichen ſo wenig, als der leidlichen, gedencket, ſchreibt, es ſey **unmöglich**, mit **zwo Stimmen in falſche relationes zu fallen, wenn man nur ein vollkommener Meiſter der Modulation** ††) **iſt.** Dieſe Bedingung

*) S. §. 6 dieſes Capitels.

†) Les excellentes fauſſes relations ſont pour les expreſſions triſtes, teadres, affectueuſes &c. *Broſſard p. 112 Dict. de Muſ.*

**) Rameau dans ſon Traité de l'Harmonie Liv. III chap. 37

††) Das Wort **Modulation** hat, auſſer der alten, bey den neuern nicht weniger, als vier Bedeutungen: 1) **Im Modo oder in der Ton-Art bleiben.** 2) Aus demſelben heraus, und füglich wieder hineingehen. 3) Eine Melodie figürlich, zierlich und nachdrücklich ſetzen. 4) Ein ich weiß nicht **was angenehmes und anſtändiges ſeinem Satze beilegen.** Die alte Bedeutung gehet eigentlich

ſcheinet gewiß nicht geringe zu ſeyn, man verſtehe nun unter dem wichtigen Worte, **Modulation**, was man wolle. Falls das jene ſcai quoi dadurch andeutet werden ſoll, iſt es deſto beträchtlicher: denn das kan zwar eine lange und fleißige Uibung bisweilen geben; eine angebohrne Eigenſchafft aber offt, natürlicher Weiſe, ohne Mühe mittheilen. Die Frantzoſen nennen es: le beau chant; davon unſer angeführter Verfaſſer, eignem Geſtändniß nach, keine eintzige Regel zu geben weiß, und es auch für faſt unmöglich hält, daß es iemand anders in der Welt thun könne.

§. 37.

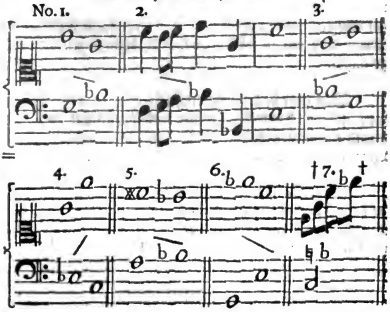
Letztlich weiß keiner ſelbſt die unleidliche Relation anders zu beſchreiben, als daß ſie ſey ein **Satz, der wieder die Natur derjenigen Gemüths-Bewegung läufft, welche ausgedruckt werden ſoll, und dem Gehör Verdruß erweckt.** Da kommen wir einander näher. Denn es läufft doch alles wiederum auf das Ohr hinaus, wenn es nehmlich mit der geſunden Vernunfft im Bunde ſtehet.

§. 38.

Was dem Gehör gefällt, iſt gut; ſo lange der Verſtand nicht wieder ſpricht. Was dem Gehör aber nicht anſtehet, iſt ausdrücklich und ohne Einwendung böſe; wenns noch ſo verſtändig wäre. Ohne Vernunfft kan in der Muſic wenig gutes ſeyn; aber ohne den Beifall der Ohren noch weniger.

§. 39.

Unleidliche Qveerſtände.



Damit wir iedoch ein Paar andre Beiſpiele unleidlicher Qveerſtände denjenigen beifügen, die oben §. 12 befindlich ſind; ſo will ich mit Fleiß die gröbſten ausſuchen, und fragen: ob denn iemand in der Welt ſolch Zeug wol mit Bedacht hinſchreiben könne? Es kan nicht wol in eines Menſchen Hertz kommen, wofern ſolches nicht von dem äuſſerſten Eigenſinn beſeſſen iſt. Was aber das No. 5 in der Oberſtimme vorkommende Intervall der übermäßigen Secunde betrifft, ſo hat ſolches eben nichts ungeheures an ſich; wenn man es allein betrachtet und in der Melodie gebraucht, da ſichs in gewiſſen Fällen überaus wol ſchickt und ſingen läßt. Aber weil es hier zur **Harmonie** dienen ſoll, und doch keine macht; ſondern den Mislaut nur verſtärcket durch die Octave im Baſſe; ſo iſt der Satz deswegen verwerflich, und nicht ſo ſehr wegen des Qveerſtandes. Denn b und ♯ c können gar wol über einander ſtehen; aber nicht ſo wol b und h, ♭e und e &c.

§. 40.

Das letztere niedliche Bißlein No. 7 findet ſich in der Niedtiſchen Handleitung*): und ich ſetze es nur deswegen her, weil es das nicht iſt, wofür es ausgegeben wird; wie man denn offt gewiſſe Sätze mit Unrecht für unharmoniſche Qveerſtände anſiehet, deren übele Einrichtung aus gantz andern Qvellen herrühret. In einer eintzelnen Stimme kan keine unharmoniſche Relation Platz haben, indem eine iede Sache, die ſich auf was anders beziehen ſoll (welches relatio heißt) nicht vor ſich allein betrachtet oder mit ihren eigenen Gliedern zuſammengehalten werden kan; ſondern wenigſtens einen verſchiedenen Gegenſtand, auſſer und neben ſich, haben muß. Und dieſer Gegenſtand kan hier nicht in den Theilen einer eintzigen Stimme, ſondern er muß in verſchiedenen Stimmen beſtehen.

§. 41.

nur auf die Art und Weiſe, oder die Manier, womit ein Sänger oder Inſtrumentaliſt die vorgeſchriebene Melodie herausbringet.

*) Fried. Erh. Niedts muſicaliſcher Handleitung zweiter Theil, zweite Auflage p. 80.

Digitized by Google

§. 41.

Es laſſen ſich auch dergleichen Dinge in einer eintzigen Stimme, mittelſt gebrochener Accorden, viel leichter und ungehinderter, zumahl bey liegendem Grund-Klange, der nicht verrückt wird, ohne ſonderliche Beiſorge falſcher Relation anbringen, als in zwo verſchiedenen Stimmen, ohne Vermittelung und bey nothwendiger Verrückung des Grundes. Aber darum ſind ſie kein Haar beſſer, und es hätten dennoch dieſe Harffen-Sprünge †) groſſe Urſache zu Hauſe zu bleiben. Warum? Darum, daß ſie der auszudrückenden Gemüths-Bewegung, die hier nicht anders, als ernſthafft ſeyn kan, mit ihrer Tändeley äuſſerſt zuwieder ſind. Man wird einwenden: Wir wollen ſie langſam herausbringen. Ich erwiedere aber, wenn das geſchiehet, ſo verlieren alle gebrochene Sachen ihr eigentliches Weſen und ihre gantze Natur, die in lauter Bewegungen beſtehet, und die Hurtigkeit immer zum Zweck hat. Alſo ſind No. 5 und 7 nicht ſowol, und letzteres gar nicht, wegen einiger falſchen Relation; ſondern aus den angeführten andern Urſachen verwerfflich. Noch mehr!

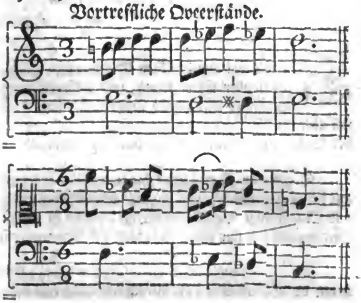
§. 42.

Ein ſolcher gebrochner Accord hat das völlige Anſehen, daß er im Grunde vierſtimmig und alſo in dieſem Verſtande viel ſchlimmer ſey, als alle unharmoniſche Qveerſtände: weil derſelbe Satz, wenn er als vierſtimmig betrachtet wird, die unleidlichſten Diſſonantzien, e-♭e, gleichſam auf einmahl anſchlägt; dieſe aber, nehmlich die falſchen Relationes, ſolches nur fein langſam nach einander thun. Ich ſage gleichſam: denn von allen Accorden, die zum Zierath gebrochen werden, ſetzt man natürlicher Weiſe voraus, daß ſie eigentlich und von Rechts wegen zuſammen anſchlagen ſollten, und daß ſie nur zur Luſt getrennet werden. Man ſehe nun den Satz No. 7 als vierſtimmig und zuſammenſchlagend an, oder als einſtimmig und nach einander, ſo kan doch auf keinerley Weiſe ein Qveerſtand daraus gemacht werden.

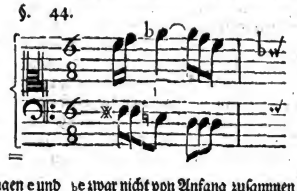
§. 43.

Vortreffliche Qveerſtände.

So wunderlich als es nun, bey gewiſſen Umſtänden, auch ſcheinen mag, z. E. f und ♯f, g und ♯g oder dergleichen in einen harmoniſchen Qveerſtand zu ſetzen; ſo artig läſt es ſich doch bey andern Umſtänden ins Werck richten: wenn es etwa auf die nebenſtehende Art geſchiehet, bey Ausdrückung eines ſehnlichen Verlangens, oder einer andern zärtlichen Regung. Wiewol die Mittelſtimmen hier nicht undienlich ſeyn dürfften, zumahl bey dem erſten Satze. In beiden thut die Zeitmaaſſe und Accentuirung der Noten ein groſſes zur Sache, nachdem die letztgenannte auf keinen anſtößigen Klang fällt, ſondern nur auf richtige Tone.



§. 44.



Viele vertauſchen das excelliren mit dem excediren, gehen weiter, bringen ♭e und e, ſamt ihres gleichen nicht etwa in die Qveere, ſondern dreiſt in die Länge, in gerader Linie, unter und über einander zuſammen: welches abermahl mehr, als ein unharmoniſcher Qveerſtand iſt, und mir in der That ein wenig gar zu galant ſcheinet. Man ſehe das Exempel nur an. Hier ſchlagen e und ♭e zwar nicht von Anfang zuſammen; aber ſie halten mit einander aus: denn das ♭e lieget und klinget noch, wenn das e im Baß dazu kömmt.

§. 45.

Mir ſind Sätze von groſſen Meiſtern bekannt, die es noch härter treiben, und die ich, aus

†) So nenne ich das bißgen Arpeggio hier, mit Erlaubniß derer, die es beſſer verdeutſchen können.

guten Urſachen, hier nicht anführen mag. Sie ſind, wo nicht erbärmlich ſchön, wenigſtens an Vermeſſenheit vortrefflich genug. Vieleicht bekommen wir im folgenden Capitel Gelegenheit, eins und anders vom Misbrauche der Diſſonantzien zu erwehnen.

§. 46.

Wiewol auch nicht zu leugnen, daß der Gebrauch dieſer Contraſten oder Klang-Zwiſten offtmahls ſehr auſſerordentliche Wirckung thut. Sie müſſen aber, am rechten Ort, mit Nachdruck, dem Affect und Umſtande gemäß, angebracht werden.

§. 47.

Ich habe bey ſolchem Klang-Zwiſt gemercket, daß die Zuhörer, welche einen guten Geſchmack hatten, gantz zuſammen gefahren ſind, und empfindlichen Ohren ein Grauſen angekommen iſt: da der eine mit leiſer Stimme zum andern geſaget hat: **das klingt verteufelt**; der andere aber mit der Antwort nicht faul geweſen, ſondern alſobald erwiedert hat: **Ja, freilich, es ſoll auch verteufelt ſeyn.** Denn die Symphonie ſtellte etwas hölliſches vor.

§. 48.

Hier gilt der Sprach-Lehrer Macht-Wort: **Daß die im Reden oder Schreiben nicht ſündigen, welche es wiſſentlich und weislich thun.** Man kan zur Ergetzlichkeit die ſogenannte Muſique du Diable hiebey nachſchlagen, welche zu Paris 1711 gedruckt worden. Daſelbſt findet ſich von der 55ſten bis zur 56ſten Seite etwas, das bey dieſer Gelegenheit angewandt werden mag.

Zehntes Haupt-Stück.

Von den Diſſonantzien überhaupt.

*** *** ***

§. 1.

Ein mit wol angebrachten Diſſonantzien geſchmückter Contrapunct oder muſicaliſcher Aufſatz iſt aller Ehren werth, und bekömmt durch ſolche Intervalle, wenn ihre Schärffe wol gemäßiget wird, deſto gröſſern Nachdruck: zumahl bey verſtändigen Zuhörern. Wo ſich aber die Misklänge gar zu häuffig und auf eine gezwungene Weiſe einſtellen, da benehmen ſie der Melodie und Harmonie ihre natürliche Anmuth, und bringen viel Verwirrung zu Wege.

§. 2.

Derowegen iſt es hochnöthig zu wiſſen, auf welche Art dieſe harten Zuſammenſtimmungen am beſten angebracht, und klüglich gehandhabet werden mögen. Was ſonſt ihre Beſchreibung und Maaßfähige Verhältniß betrifft, davon iſt ſchon anderswo zur Gnüge gehandelt worden. Hier wollen wir nur ihren Gebrauch und Misbrauch unterſuchen.

§. 3.

Die Diſſonantzien ſind gleichſam das Saltz, Gewürtz oder Condimentum der Harmonie, ſo wie die Conſonantzien als Fleiſch und Fiſch angeſehen werden können. Auf dieſe kömmt es doch immer mehr, als auf jene an, und die wahre Annehmlichkeit muß unfehlbar von dem Wollaut herrühren. Ein ieder weiß, was von verſaltzenen Gerichten zu halten ſey, ſowol, als was ein ungeſaltzenes für Beifall verdienet. Es gibt Speiſen, die z. E. etwas Säure, auch einige, die gar keine oder nur wenig erfordern. Dieſe ſind nicht die ſchlechteſten: ja, offt die geſundeſten. Daher iſt hierin mit ſonderbarer Behutſamkeit zu verfahren. Die Diſſonantzien allein geben keinen Geſchmack; ſie reitzen ihn nur: und das muß nicht zu viel oder zu ſtarck geſchehen.

§. 4.

Der rechte Gebrauch nun iſt dreierley: denn, es kommen Diſſonantzien vor, erſtlich, in hurtiger Fortſchreitung der Stimmen, gleichſam unvermerckter Weiſe; fürs andre, im Durchgange einer eintzigen Stimme; und drittens in Rückungen. Das erſte nennet man, mit ſeinem Kunſt-Worte celerem progreſſum, wozu mehr als eine Stimme gehöret; das andre, tranſitum, der in einer eintzigen Stimme Statt findet, doch in Anſehung des Baſſes oder einer andern Stimme; das dritte, Syncopationem.

§. 5.

Der erſten Art ſind die ſo genannte **Wechſel-Noten**, Note cambiate von den Welſchen genannt:

Digitized by Google

nannt: der zwoten die **durchgehende**, darauf kein Anſchlag fällt; und der dritten die **gebundene** oder gerückte. Daß auch bisweilen Diſſonantzien im Sprunge vorkommen, ſolches geſchiehet auſſerordentlicher Weiſe. Die durchgehende können alsdenn durchſpringende heiſſen.

§. 6.

Diejenigen Verfaſſer harmoniſcher Lehrſätze, welche der verwechſelten Noten gar nicht gedencken, machen nur zwo Claſſen vom Gebrauche der Diſſonantzien. Es iſt aber viel richtiger und deutlicher, daß man dem Durchgange eine eigene Stelle gönnet, als mit welchem weder die Verwechſelung noch die Bindung das geringſte zu ſchaffen hat.

§. 7.

Denn was die durchgehende Noten oder Klänge betrifft, ſo iſt zwiſchen ihnen und den verwechſelten ein groſſer Unterſchied. Jene kommen nur in einer Stimme zur Zeit vor, ſie ſey unten oder oben, doch in Vergleichung mit den andern; dieſe aber müſſen allemahl zwo Stimmen haben, die ſich beide bewegen, und den Wechſel-Klang ausmachen. Jene, nemlich die durchgehende oder durchſpringende, finden ſich nur im Anſchlage*) der Zeitmaaſſe ein, oder wo kein Accent iſt; dieſe aber, die Wechſel-Noten, trifft man im Niederſchlage an, oder wo ſich ſonſt ein Accent meldet. Jene ſind unkräfftiger, und rühren gar nicht ſtarck; dieſe aber dringen tieffer ins Gehör. Bey jenen vernimmt man den Mislaut zuletzt; bey dieſen zuerſt.

§. 8.

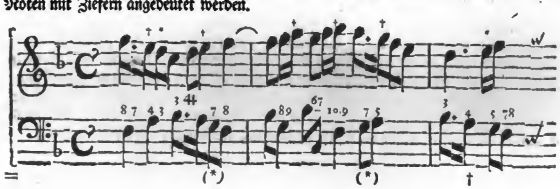
Die ſo genannte cambirte oder Wechſel-Noten beſtehen demnach hierin: Wenn eine Diſſonantz, ohne Vorbereitung, ſchrittweiſe, an Statt einer Conſonantz, im Niederſchlage oder mit einem Accent bey hurtiger Fortſchreitung vorkömmt: welches umgekehrt oder vertauſchet iſt, da nehmlich die Conſonantz ſich findet, wo die Diſſonantz ſeyn ſollte, und dieſe hergegen den Ort einnimmt, welchen jene haben müſte.

§. 9.

Im General-Baß iſt es von ſonderbarem Nutzen, dieſe verwechſelten Klänge wol zu kennen. Denn man muß gemeiniglich dasjenige zu einer ſolchen diſſonirend-anhebenden Note greiffen, was eigentlich zu der nächſt-folgenden gehöret. Welches wol zu mercken ſtehet.

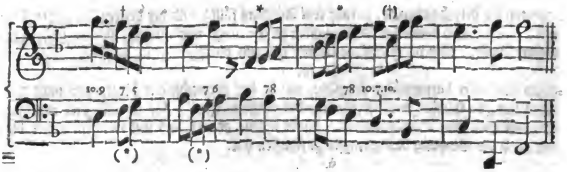
§. 10.

Es hat aber dieſe Vertauſchung nur, wie geſagt, in einer hurtigen Fortſchreitung der **Stimmen Platz**; nicht aber in langen Noten, noch auch bey einem Sprunge auf die **Conſonantz, wie** etwa bey einem Sprunge auf die Diſſonantz, in tranſitu. Sie geſchiehet alſo in Schritten, **und** bey dieſen wird man die Verwechſelung faſt mehr im Abſteigen, als im Aufſteigen antreffen, welches zu ihrer Erkäntniß viel, die Betrachtung aber des folgenden Muſters ein mehres beitragen kan. Die **Wechſel-Klänge** wollen wir über den Noten in der Oberſtimme mit einem Sternlein, im Baſſe aber unter den Noten mit eben dergleichen (*) bezeichnen. Die **durchgehende** ſollen durch ein Kreutzlein bemercket, und die Interualle, zu mehrer Deutlichkeit, über den Baß-Noten mit Ziefern angedeutet werden.



Ffff §. 11.

*) Theſis & Arſis, Nieder- und Aufſchlag, haben in der Muſic zweyerley Bedeutung. Theſis kömmt von τίθημι, pono, und bemercket einen Satz, An- oder Niederſchlag in der Zeitmaaſſe: daher man auch gewiſſe accentuirte Noten **anſchlagende** heiſſet. Arſis entſpringt von αἴρω, tollo, in dubio relinquo, und bedeutet eine Aufhebung, Wegnehmung ꝛc. wovon die **durchgehende** Klänge ihren Nahmen haben. Dieſes iſt die richtige Erklärung. Im doppelten Contrapunct aber findet ſich noch eine andre Bedeutung, die auf der Stimme Erhöh- oder Erniedrigung zielet, welche doch durch **die Gegenbewegung**, oder durch das Rovercio **beſſer** ausgedruckt **werden, als durch** arſin & theſin, die eigentlich nur auf die Zeit gehen, und nicht auf den Ort.



§. 11.

Hier ſind acht verwechſelte, und acht durchgehende Klänge, von welchen der letzte, mit dem (†) bemerckte ſpringend iſt. Ein ieder wird hieraus leicht erſehen, wie es mit dieſen beeden Arten des Gebrauchs der Diſſonantzien beſchaffen iſt, wenn ſie theils als vertauſchte, theils als durchlauffende oder durchſpringende Noten vorkommen.

§. 12.

Die dritte Weiſe nun iſt die Rückung, davon in folgenden Haupt-Stücken Exempel genug anzutreffen ſeyn werden. Die allgemeine Regel dabey pfleget ſo zu lauten: **Daß eine iede Diſſonanz, die ſolcher Geſtalt rückend angebracht wird, vorher gegründet ſeyn, oder gut liegen müſſe, ehe ſie angebracht wird.**

§. 13.

Weil aber dieſes Liegen nur von einem Ende des Mielauts zu verſtehen iſt, ſo ſcheinet es unrecht, oder wenigſtens undeutlich geſagt zu ſeyn, daß die gantze **Diſſonantz**, welche doch allemahl aus zweien Enden beſtehet, vorher gegründet werden und liegen müſſe. Der eine Klang, das eine Ende desjenigen Intervalls, welches man diſſonirend anbringen will, darff nur vorher liegen, es ſey oben, oder unten, nach Erfordern und Beſchaffenheit deſſelben Klanges. Wiewol es weniger von der Grundſtimme, als von dem oberſten Ende zu verſtehen iſt. Und da haben ſie auch alle, die Diſſonantzien nehmlich, ihre Ausnahm im Liegen, wie wir bey beſonderer Unterſuchung einer ieden finden werden.

§. 14.

Eigentlich und überhaupt zu reden, ſind der Diſſonantzien im Grunde eben ſo viel, als der Conſonantzien, wenn man ſie als Intervalle betrachtet, nemlich **vier**. Der Einklang iſt zwar, wie geſagt worden, eine mehr als vollkommene *) Conſonantz; aber kein Intervall. Daher kommen nur in die Rechnung der wohlklingenden Intervalle, dieſe vier: **Tertz, Qvint, Sext und Octav.** In die Zahl der Diſſonantzien ſetzen wir die **Secund, Qvart, Septime und None.** Denn ob die letztere gleich für eine nur um acht Ton erhöhete Secund angeſehen würde, da ſie doch im Gebrauch, wovon wir hie handeln, gantz was anders bedeutet, ſo könnte man dieſen Falls auch von der Octave ſagen, ſie ſey nur ein erhöheter Uniſon; welches eben ſo wenig angehet.

§. 15.

*) Die Sprachlehrer mögen ihr Kunſtwort, plusquamperfectum, welches ihnen hier und anderswo abgeborget wird, verantworten.

Digitized by Google

§. 15.

Dieſe vier Geſchlechter der Diſſonantzien haben ein iedes für ſich, 3 Gattungen, wie aus nebenſtehender Tabelle *) zu erſehen: ſo daß in allen ihrer zwölff herauskommen, wenn wir die Nebeneintheilungen der Secunden nicht mit zehlen. Wobey zu mercken ſtehet, daß es mit den vier Conſonantzien eben alſo bewandt iſt, die ſich auch in zwölff Gattungen theilen. Kleine, groſſe und übermäßige Tertz, Qvint, Sext und Octave **) zuſammen 24, ſo viel als der Ton-Arten ſind: welches keine unangenehme Betrachtung abgibt.

Diſſonantzien-Tabelle.

Secunden.

1) halber Ton. der kleine. der groſſe.

2) gantzer Ton. der kleine. der groſſe.

3) übermäßiger Ton.

Qvarten.

4) kleine Qvart.

5) gewöhnliche Qvart.

6) übermäßige Qvart.

Septimen.

7) verkleinerte Septime.

8) kleine Septime.

9) groſſe Septime.

Nonen.

10) kleine None.

11) gewöhnliche None.

12) übermäßige None.

§. 16.

Wir dürffen alſo hier unſre Ordnung der Qvinten halber nicht unterbrechen: denn obzwar der tyranniſche Gebrauch nicht nur die übermäßige, ſondern auch die kleine Qvinten mit unter die Diſſonantzien geſtellet hat, weil ſie weder im Schluß noch im Anfange, wie andre Qvinten, vorkommen, und bisweilen, als ob es wircklich Diſſonantzien wären, einer ſcheinbaren Auflöſung gebrauchen; ſo haben wir doch, was hievon zu halten, abſonderlich in Anſehen der kleinen Qvint, anderswo bereits gehöriger maaſſen erörtert, und werden uns mit einer Wiederholung deſto weniger Mühe machen, ie ſorgfältiger wir ſchon geweſen ſind, den Gebrauch dieſer Qvinten in demjenigen Haupt-Stücke, welches eigentlich von Qvinten handelt, und das ſechſte in dieſem Theile iſt, gebührend zu unterſuchen.

§. 17.

Wenn auch von keinem einzelnen Klange der Wol- oder Uiberlaut geſaget werden mag, indem ſowol zu einer Conſonantz, als Diſſonantz zween Klänge gehören; ſo iſt es Unrecht und ein nichtiges Vorgeben, wenn man viel von einem Son diſſonant ſchwatzen, und ausmachen will, ob der unterſte oder oberſte Klang den Mislaut verurſache: indem es ja handgreifflich iſt, daß ſie beide das ihrige dazu beitragen müſſen, und zwar in gleicher Maaſſe.

*) Es ſollten zwar in der vorigen und dieſer Tabelle die beiden Klänge über einander, und alſo auf zehn Linien geſetzt ſeyn, die das Intervall ausmachen; allein, um den Raum zu ſparen, hat man ſie neben einander geſetzt. Man wird es doch wol verſtehen.

**) Ich bringe hier zu guter letzt noch einmahl dreierley Octaven mit in die Rechnung; habe aber im achten Hauptſtücke dargethan, daß es ein ungegründetes und unnatürliches Weſen ſey; wovon ich hiemit Abſchied nehme.

Digitized by Google

§. 18.

Wir haben oben, im achten und neunten Capitel versprochen, von dem Misbrauch der Dissonantzien ein Paar Erinnerungen hier zu geben. Solches kan nun wol nicht besser geschehen, als wenn wir etwa ein halb Dutzend Exempel dazu aussuchen.

§. 19.

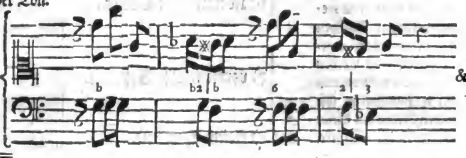
Hier sind sie. Doch begeben wir uns dieses mahl gäntzlich dabey eines entscheidenden Ausspruchs, und lassen einem ieden die Wahl, ob er dergleichen fleißig nachahmen, oder behutsamer darin verfahren wolle. Mich deucht, das letzte wäre wol das beste.

§. 20.

Das erste soll seyn eine Verwandelung des e mit dem b in ein d mit dem ♯, durch einen Gang oder Sprung aus der verkleinerten Septime in die grosse Tertz: sodann eine unbereitete kleine Septime, die mittelst eines abermahligen Sprunges in die grosse Qvart geräth und darin ruhet.

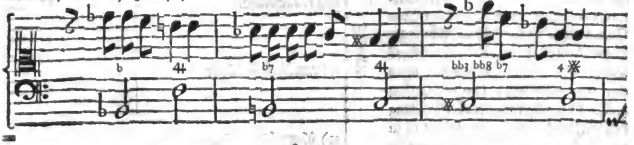
§. 21.

Das zweite Exempel enthält eine vermeinte übermäßige Octave, und ist doch nichts anders, als eine Secunde; die aber so unvermerckt durchschleicht, daß sie einer bloßen zufälligen Manier ähnlicher siehet, als einem sonderbaren Vorsatze. Grossen Schaden darff niemand daraus befürchten, wenn sie gleich zweimahl vorkäme, wie hier zu sehen ist: denn es ist ein durchgehender kleiner halber Ton.



§. 22.

Das dritte Beispiel ist ein Contrast dreier oder vier auf einander folgenden streitigen Mißklänge: nehmlich eine anfangende verminderte Tertz, darauf eine gebrechliche Secunde, oder vermeinte Octave, eine verkleinerte Septime und ein Paar Qvarten in der Reihe; doch im Recitative. Daher auch der Gang aus der verkleinerten Septime in die grosse Qvart, so vorher gehöret wird, dem Styl gemäß ist.

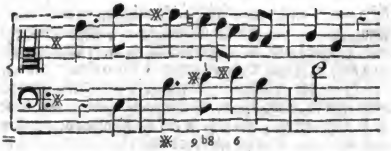


§. 23.

Das vierte Kunststück ist eine unbereitete None, von einer so genannten mangelhafften Octav begleitet, die sich in eine gute kleine Sext auflöset.

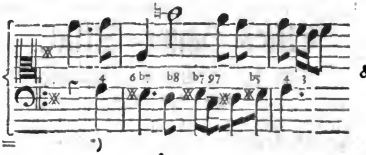
§. 24.

Digitized by Google



§. 24.

Zum fünften finden wir einen ſiebenfachen Contraſt und Diſſonanzien-Zwiſt, nehmlich dreier Septimen, deren zwo falſch oder vermindert ſind, die durch eine mangelhaffte Octave und durch eine kleine None, zu ihrer Zeit gleichſam vermittelt werden, und worauf endlich eine kleine Qvint ſamt der gewöhnlichen Qvarte folget, die ſich in die kleine Tertz auflöſet, da man zuletzt Land ſiehet.



*)

§. 25.

Ein Intervall, das man die mangelhaffte Octave nennet, ſoll hier den Schluß machen. Und ob es gleich ein ſehr gebrechliches Ding iſt, kan es doch das ſpringen nicht laſſen. Es währet nicht lange.

§. 26.

Wenn iemand die beiden preshafften Octaven, die kleine und übermäßige Qvinten, die mangelhaffte und ausſchweiffende Sexten, die verminderte und gar zu groſſe Tertzien, alle zu den Diſſonanzien zehlen, ſodann die fünf Secunden, die drey Qvarten, (der vierten ungeheuren nicht zu gedencken) die drey Septimen und die drey Nonen dazu thun wollte; ſo hätte er eine anſehnliche Reihe Mißklänge, nemlich 22 bis 23, und behielte nur etwa 6 oder 7 Conſonantzien übrig. Das wäre eine herrliche Sache für manchen affectirten Sonderling, von dem man ſagen kan, er ſey: non parcus aceti. *Hor. Sat. 2. L. 1.*

§. 27.

Ob ich nun gleich die Diſſonantzien eben für keine koſtbare Würtze oder arabiſche Specerey (denn die gehört zur Modulatorie, zu den Manieren im Singen und Spielen) auszugeben, und damit eine Beſcheidenheit bey den angehenden Componiſten zu erwecken gedencke; ſo wollte ich doch wol, daß man auch mit dem Saltze und Eßig fein bedächtlich in der muſicaliſchen Küche verführe: da ich denn finde, daß der letztgenannte, er werde von Wein oder Bier, von Früchten oder Blumen bereitet, ſeiner Säure ungeachtet, doch allemahl die Natur desjenigen Weſens behält, davon er durch die Gährung oder corruption ſeinen Urſprung genommen hat. Warum ſollten es auch nicht diejenigen ſonderbaren Intervalle thun, die von Conſonantzien herrühren?

§. 28.

Ich hätte bald Luſt eine nähere Vergleichung anzuſtellen, und zu ſagen: Die kleine Qvint

*) Man pfleget wol mit einem oder andern Ende der Qvart einzufallen; aber dieſelbe doch durch die Tertz alsdenn zu löſen. Hier geſchiehet es nicht.

Digitized by Google

ſey wie ein angenehmer Cider-Eßig von Aepffeln gemacht; die übermäßige von weiſſem Bier; die mangelhaffte Sext von unreiffem Trauben-Safft; die übermäßige von Rhein-Wein; die verkleinerte Tertz von Roſen; die gar zu groſſe von rothen Graves-Wein ꝛc. Aber es mögte mir verdacht werden. Wiewol man auch zu meiner Entſchuldigung anführen könnte, daß unter dem Bilde des **Italiäniſchen Eßigs** *) bey den gröſſeſten Dichtern Schertz- und Stichel-Reden, italica dicacitas, ſales italici verſtanden werden, und alſo die Vergleichung ihren guten, unverwerfflichen Grund habe, auch nur in ſo weit **neu** ſey, daß man ſie auf die ſcharffen oder herben Diſſonantzien, wenn weder Maaß noch Ziel darin gehalten wird, mit Wahrheit zu deuten ſich die Freiheit nimmt. Es mögte ſich deſto beſſer ſchicken, weil eben auch welſche Ausſchweiffungen zu dergleichen Dingen den meiſten Anlaß geben.

§. 29.

Einem Gemüth, das an der Wahrheit einen Geſchmack hat, und eine neue erfindet, iſt ſolches lieber, als alle ſinnliche Lüſte. Man hält ſich nur offt ein wenig zu lange dabey auf.

Elftes Haupt-Stück.

Von den Secunden ins beſondre.

*** *** ***

§. 1.

Ehe wir hiemit zum Wercke ſchreiten, wird dreierley zu erinnern nöthig ſeyn. Erſtlich, daß man ſich die Freiheit ausbittet, das Wort **Auflöſung**, reſolutio, nicht allemahl auf das genaueſte zu nehmen: abſonderlich, wenn von auſſerordentlichen Gängen und Sätzen die Rede ſeyn wird. Wovon weiter unten ein mehres zu ſagen iſt.

§. 2.

Zum andern: Daß alle Bindungen gewiſſer maaſſen Rückungen ſind; dahingegen alle Rückungen keine förmliche Bindungen ſeyn können. Jene, nehmlich die Bindungen darff man nicht wieder den Auf- und Niederſchlag der Zeitmaaſſe anbringen, und erfordern nothwendig Diſſonantzien; dieſe aber, die Rückungen, kan man in iedem Tact-Gliede, wenn die Abſicht und Umſtände es gut heiſſen, nicht nur mit Diſſonantzien, ſondern auch mit Conſonantzien bewerckſtelligen.

§. 3.

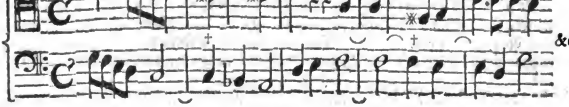
Drittens: Wenn hier von Auflöſungen die Rede ſeyn wird, ſo verſtehe man allemahl, daß eine Bindung vorgehet, ſie ſey nun ordentlich oder auſſerordentlich. Iſt es eine auſſerordentliche Bindung, ſo ſtehet leicht zu ermeſſen, daß ſich auch die ſo genannte Auflöſung zu derſelben reimen, und ebenfalls was auſſerordentliches haben müſſe. Das ſind die Vorbereitungs-Puncte.

§. 4.

Was nun den Gebrauch der Bindungen und Löſungen der Secunden ins beſondere betrifft, finden wir derſelben, ſo viel der heutige Gebrauch annoch aufweiſet, etwa neun an der Zahl: wovon eine dem kleinen halben Ton gehöret, als etwas auſſerordentliches; ſechs aber dem groſſen halben und den beiden gantzen Tonen, ſo wie zwo dem übermäßigen Ton zufallen.

§. 5.

Die **erſte** Auflöſung der Secund, nehmlich des kleinen halben Tons, deſſen unterſtes Ende allemahl vorherliegen muß, geſchiehet ſowol durch die groſſe, als kleine Tertz, da beede Stimmen von einander zu treten genöthiget werden, und ein zwiefaches Oel zu dieſem ſcharffen Eßig gieſſen, um den herben Mislaut einiger maaſſen gut zu machen. Z. E.



§. 6.

*) Italo perfuſus aceto. *Hor. Sat. 7. l. 1.*
Mordaci lotus aceto. *Perſ. Sat. 5.*
Ecquid habet is homo aceti in pectore. *Plautus.*

Digitized by Google

§. 6.

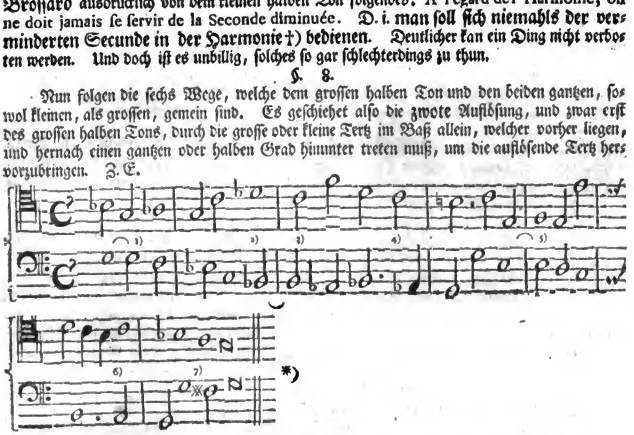
Es muß ein absonderlicher Affect oder ein starcker Ausdruck regieren, wenn diese allerkleineste Secunde ihre beste Wirckung haben soll: denn, ordentlicher Weise, sollten sonst c und ♯c, f und ♯f nicht zusammen stehen. Ein Tagewerck davon zu machen, wäre eben nicht rathsam; doch darff man diesen Contrast deswegen nicht gäntzlich verwerffen, wie fast alle Verfasser musicalischer Lehren bisher gethan haben, absonderlich die Frantzosen, welche dessen gar nicht, oder nur auf das ärgste gedencken, und damit gnugsam zu verstehen geben, daß ihnen der Gebrauch dieses Intervalls entweder nicht recht bekannt, oder auch nicht anständig sey.

§. 7.

Andrer zu geschweigen, weil sie doch schier alle von dieser Secunde stillschweigen, so schreibt **Brossard** ausdrücklich von dem kleinen halben Ton folgendes: A l'egard de l' Harmonie, on ne doit jamais se servir de la Seconde diminuée. **D. i. man soll sich niemahls der verminderten Secunde in der Harmonie †) bedienen.** Deutlicher kan ein Ding nicht verbotten werden. Und doch ist es unbillig, solches so gar schlechterdings zu thun.

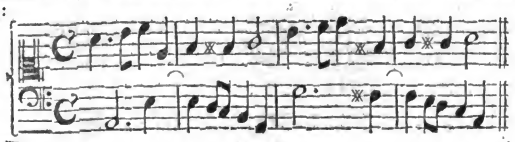
§. 8.

Nun folgen die sechs Wege, welche dem grossen halben Ton und den beiden gantzen, sowol kleinen, als grossen, gemein sind. Es geschiehet also die **zwote** Auflösung, und zwar erst des grossen halben Tons, durch die grosse oder kleine Tertz im Baß allein, welcher vorher liegen, und hernach einen gantzen oder halben Grad hinunter treten muß, um die auflösende Tertz hervorzubringen. Z. E.



§. 9.

Es ist merckwürdig, daß sich zwar sowol grosse, als kleine gantze Tone, ohne Unterscheid durch grosse oder kleine Tertzien auflösen lassen; aber der grosse halbe Ton hat darin was eignes, daß er sich nimmer, **ordentlicher Weise**, durch eine grosse Tertz, sondern iederzeit durch eine kleine entbinden läßt. Ausserordentlicher Weise könnte es auf folgenden Schlag endlich wol geschehen:



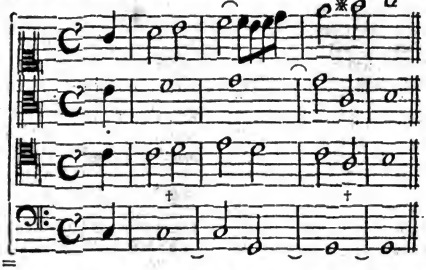
§. 10.

Der **dritte** Gebrauch, welchen die Secunden haben, geschiehet durch eine Tertz, klein oder

†) Hieraus ist zu schliessen, daß man sich dieses verkleinerten Intervalls in der Melodie ohne alles Bedencken gebrauchen könne. Wir wollen eben dergleichen Vergünstigung bey der übermäßigen Secunde hoffen.

*) 1. 2. 5. und 6.) sind grosse halbe Tone; 7) ist ein kleiner Ton; 3 und 4) aber sind grosse. Beiläuffig zu erinnern, soll es in der kleinen Gen. D. Schule p. 116 nota n. so heissen: daß cis-d, dis-e, fis-g, gis-a und h-c grosse halbe Tone ꝛc.

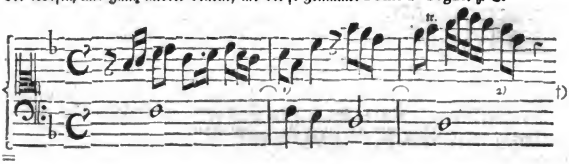
groß, in der Ober-Stimme, bey liegendem Baſſe, wenn die Qvart und Sept Geſellſchafft leiſten, und zwar die letztere in ihrer völligen Gröſſe: wozu gemeiniglich eine Vierſtimmigkeit, wo nicht ausdrücklich, doch virtualiter oder der innerlichen Krafft nach, erfordert wird. z. E.



Weil aber hiebey keine eigentliche Bindung iſt, wir mögten denn die gebundene Baß-Noten dafür annehmen, ſo kan man dieſe Harmonie und ihren Contraſt wol nicht mit zu den rechten Auflöſungen zehlen. Und daher nenne ich es auch nur den **dritten Gebrauch** der Secunde, welche dabey immer in einem groſſen Ton beſtehet.

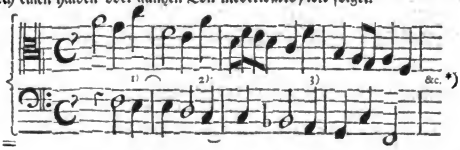
§. 11.

Der **vierte** Secunden-Gebrauch kömmt dem dritten ziemlich gleich: denn er vergütet den Mislaut ebenfalls durch die Tertzien in der Ober-Stimme allein; da ſich die untere gantz ſtille hält, und jene allein machen läßt. Aber es werden disfalls, weder im Grunde, noch im Ausdruck, die beeden Diſſonantzien der Qvart und groſſen Septime nothwendig zuſammen, vielweniger vier beſondere Stimmen erfordert, ſondern nur zwo; obwol die Qvart ſich ſelten von der Secunde trennen mag. Wie ſie denn auch hiebey, melodiſcher Weiſe, anzutreffen iſt; doch ohne die Septime. Es iſt inzwiſchen dieſes kein bloſſer Organiſten-Griff; ſondern ein zierlich-ſingendes Weſen, und gantz andrer Natur, als der ſo genannte Point d' Orgue. z. E.



§. 12.

So weit reichet die Vermittelung wolklingender Tertzien bey dem Mislaut der **gewöhnlichen** Secunden: welche fünftens durch die groſſe oder kleine Sext aufgelöſet werden, wenn ſich beede Stimmen bewegen, die obere nemlich durch einen Sprung in die Qvart hinauf; die untere hergegen durch einen halben oder gantzen Ton niederwärts, wie folget.



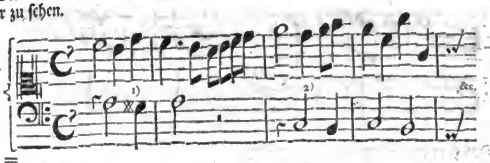
§. 13.

Die **ſechſte** Auflöſung der Secund befördert man durch die kleine Qvint: wenn nehmlich die Ober-

† 1) Durch die groſſe Terz. 2) durch die kleine. *) 1 und 3) ſind kleine Sexten; 2) iſt eine groſſe.

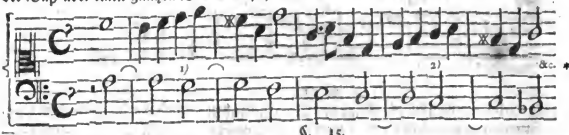
Digitized by Google

Ober-Stimme eine kleine Tertz hinauf springt, indem die untere einen halben Ton zurück tritt, wie hier zu sehen.



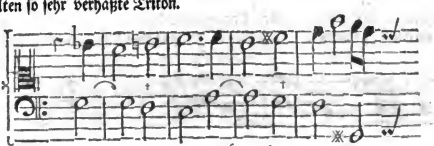
§. 14.

Hier klingt nun in der That die kleine Qvint besser, als die volle; doch kan man es mit dieser auch also verrichten, daß die Oberstimme, nach geschehener Bindung, schrittweise aufwärts, der Baß aber einen gantzen Ton unter sich tritt, und die Ton-Art verändert. z. E.



§. 15.

So viel tragen die Qvinten dazu bey. Die fliehende Auflösung der Secund kan die grosse Qvart, mittelst einer Gegenbewegung, schrittweise verrichten: solche gute Dienste leistet uns der bey den Alten so sehr verhaßte Triton.



§. 16.

Die sechste und siebende dieser Auflösungen gehören schon mit unter die Figuren oder ausserordentlichen Sätze, und werden durch die Anticipation oder **Vorausnahme** vertheidiget: da nemlich die Ober-Stimme billig so lange warten sollte, bis der Baß dem anstößigen Klange ausgewichen wäre, damit sie alsdenn die Qvinten und grosse Qvart nur im Durchgange, und nicht im Anschlage, hören liesse; weil sie aber das nicht thut, sondern diese Intervall gleichsam voraus nimmt, da sie hernach kommen sollte, so entstehet daraus etwas figürliches in obigen dreien Exempeln, die sonst ordentlicher Weise so aussehen würden, wie hier folget, und zu desto gröſſerer Deutlichkeit beigefüget worden sind, damit das ordentliche oder gewöhnliche von dem ausserordentlichen oder ungewöhnlichern wol unterschieden werden möge.

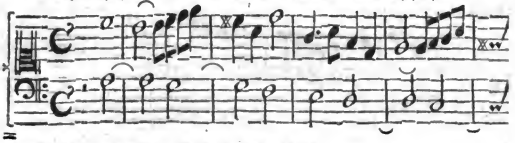
Das §. 13 befindliche Muster, ohne Figur.

1) †) Durch die kleine Qvint springend. 2) Durch eben dieselbe gehend. Man nehme bey No. 1) statt d ein dis, und bey No. 2) statt f ein fis, so werden diese volle Qvinten greslich lauten.

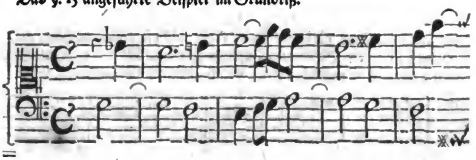
**) Hier sind No. 1 & 2 volle Qvinten, und der Gang sähe einem Noten-Wechsel nicht unähnlich: wenn nur iemand die Diapenten zur Dissonantz machen könnte: bis dahin muß es doch eine rechte Bindung und Lösung bleiben.

Digitized by Google

Das §. 14. ſtehende Exempel, wie es gewöhnlicher Maaſſen ſeyn ſollte.



Das §. 15 angeführte Beiſpiel im Grundriß.

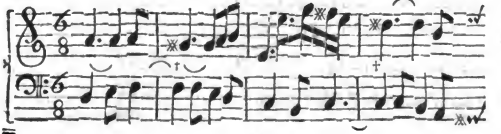


§. 17.

Hiedurch wird verhoffentlich die Figur der **Vorausnahm** gnugſam erkläret worden ſeyn, daß wir alſo fernerhin nicht nöthig haben werden, dieſerhalben etwas zu erinnern: derowegen es auch hier ſo umſtändlich hat geſchehen müſſen. Nun weiter!

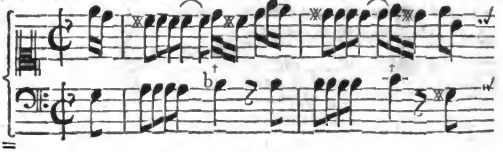
§. 18.

Die **achte** Auflöſung der Secund, wenn ſie nehmlich übermäßig †) groß iſt, wird auf folgende Art, durch Tertzien, in der ausweichenden Unterſtimme bewerckſtelliget, und die Figur eine **Verzögerung**, retardatio, genennet: welche das Gegenſpiel von der Vorausnahm, oder Anticipationis, hält.



§. 19.

Endlich hat die Secund, und zwar ins beſondere dieſe übermäßige, ihre **neunte** Auflöſung durch die Tertz in der Oberſtimme, ſo wie die vorhergehende in der Unterſtimme. Daß alſo die Tertzien das meiſte zur Vergütung dieſes Mislauts beitragen, nemlich ſechsmahl in neun: viermahl bey den gewöhnlichen, und zweimahl bey den ungewöhnlichen Secunden. Da iſt ein Exempel der letzten Auflöſung!



§. 20.

Wobey zu mercken, daß die Tertzien hier allemahl groß ſeyn müſſen, weil ſich keine übermäßige Secund durch eine kleine Tertz auflöſen läßt. Die letzte Figur iſt eine **Verzögerung**. Was aber dieſe Figuren oder auſſerordentliche Sätze anlanget, abſonderlich die obige **Vorausnahm**

†) Daß die übermäßige Secunde in der Melodie ſowol ſteigend, als fallend dienen könne, iſt noch, meines Wiſſens, von niemand geſtritten worden. Wir werden ſolches zum Vortheil der Nonen an gehörigem Orte anzuwenden wiſſen.

Digitized by Google

nahm und letzt gedachte Verzögerung, ſo machen ſie faſt bey allen Bindungen das ſonderbarſte aus: indem die Wirckung einer Diſſonantz eigentlich nichts anders iſt, als entweder eine anticipatio oder retardatio, d. i. eine zierliche Vorausnahm des Durchganges, oder geſchickte Zurückhaltung der Conſonantz, welches denn von den meiſten der folgenden Bindungen zu verſtehen iſt. Wiewol wir auch daſelbſt noch andre Figuren antreffen werden, die gehöriger Maaſſen bemercket werden ſollen.

Zwölftes Haupt-Stück.

Von den Qvarten.

§. 1.

Nächſt den Secunden haben wir die Qvarten zu betrachten, welche auch ſehr offt mit jenen Geſellſchafft machen. Wenn man die verkleinerte Qvart und die groſſe, wie billig iſt, mit zehlet, ſo kommen wenigſtens vierzehen bis 15 Wege vor, durch welche dieſe Diſſonantz ihre Sache gut macht: auf neunerley Art thut es die gewöhnliche Qvart; zur verkleinerten finden ſich ein oder zween*), und zur groſſen vier Ausflüchte: deren etliche auch wieder unter ſich verſchieden ſind.

§. 2.

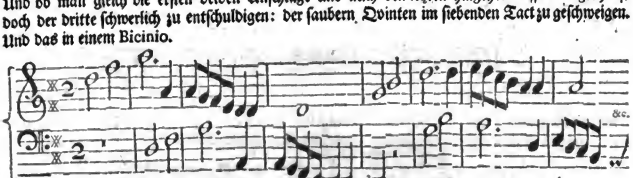
Der ungeheuren Qvart haben wir ſchon im erſten Theil dieſes Wercks, bey Erwegung der Intervalle nach der Gröſſe und Geſtalt, ihren Beſcheid ertheilet. Derowegen wird nicht nöthig ſeyn, daß derſelben ferner gedacht werde.

§. 3.

Die ordentliche Qvart hat indeſſen unlängſt einen neuen Anwald an einem berühmten Frantzöſiſchen Tonmeiſter, deſſen wir bereits offt gedacht haben, auf ſolche Weiſe gefunden, daß er ſeinem ehmaligen, vielleicht unbekannten, Vorgänger, dem Andreas Papius†) von Gent, ziemlich nachärtet: wobey er auch, wie dieſer mit ſchlechten Ruhm gethan hat, den braven Zarlin nicht unangetaſtet läßt.

§. 4.

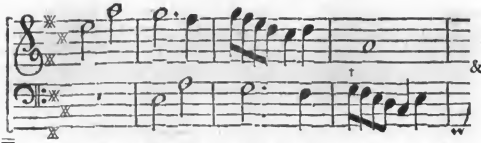
Das folgende Exempel wird weiſen, auf welche Art die Qvart eine Conſoanntz ſeyn ſoll. Und ob man gleich die erſten beiden Anſchläge und auch den letzten hingehen laſſen mögte; iſt doch der dritte ſchwerlich zu entſchuldigen: der ſaubern Qvinten im ſiebenden Tact zu geſchweigen. Und das in einem Bicinio.



Allein es macht dieſer Verfaſſer eben ſolche Anſchläge mit der Secunde, ohne daß deswegen eine Conſonantz daraus werden will. Man beſehe es: Hhh 2 Es

*) Die verkleinerte Qvart wird zwar, wie wir ſehen werden, auf zweierley Art gelöſet; weil aber deren gemeinſte eben ſo beſchaffen iſt, wie die Entbindung der ordentlichen Qvart, ſo hat iederman Freiheit, dieſelbe mitzuzehlen oder nicht.

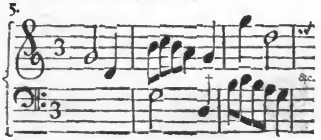
†) Ich habe deſſen rare Schrifft de Conſonantiis ſeu pro Diateſſaron libri duo, Antwerp. ex officina Chriſtoph. Plantini. 1581. 8. durch Vorſchub eines Freundes erhalten, und ſolche in etlichen Bogen, die noch im MS. liegen, unterſucht; aber ſehr ſeicht befunden. Der ehmalige Cantor in Minden, Gibelius, hat mit eigner Hand vorn ins Exemplar ein Gedicht geſchrieben, das ſich ſo anfängt: de mortuis nil niſi bene; aber, Papen, deine liebe Qvarte klinget unſerm Ohr zu harte. Was Zarlin dem Pape für Unverſtand aufrückt, haben wir III Orch. p. 500 bemerckt; er hat ihn aber noch beſſer in die Schule geführet p. 103 ſeiner Supplementi, wo er ihn nennet non molto modeſto ſcrittore &c. ihm auch weiſet, daß er gar nichts von der Compoſition wiſſe. Das 21. Capitel im erſten Papiſchen Buche iſt gerade wieder Zarlin gerichtet, welches dieſem zur Verantwortung Anlaß gegeben.



Es soll ein Türkischer Gärtner-Tantz seyn, bey dem sich diese Qvarten und Secunden wie Consonantzen aufführen wollen. Vielleicht gilt hier die Regel: **Ländlich, sittlich.**

§. 5.

Ich würde nun zwar selber kein Bedencken tragen, einen gebrochenen Dreiklang, darin die vermeinte Qvart eigentlich und im Grunde nichts anders, als die wahre Qvint der Ton-Art bedeuten kan, folgender Gestalt, doch ohne Accent, anzubringen:

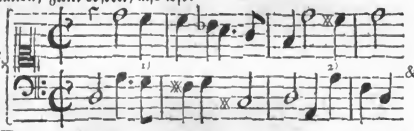


Aber, wenn mir die Qvart-Advocaten ein gültiges Zeugniß bringen, daß folgende Sätze wol zusammenstimmen, so will ich ihre Dissonantzien alle für Consonantzien annehmen; ehender nicht.

§. 6.

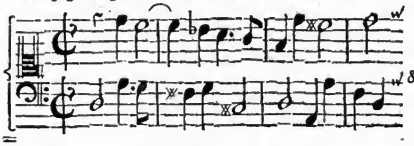
Doch genug hievon! Wir schreiten zu unsern Bindungen, und finden, daß die gewöhnliche Qvart, wenn sie gebunden worden ist, sich durch die Tertz, sowol grosse als kleine, nach Beschaffenheit der Modulation, zum ersten, also löse:

I. Resolutio Quartæ per tertiam.



No. 1.) ist eine Lösung durch die kleine, No. 2.) durch die grosse Tertz. Und das sind lauter retardationes oder **Verzögerungen**, ohne welche es so stehen würde:

Sine figura.

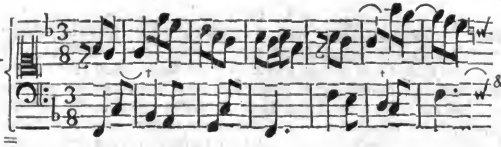


§. 7.

Etwas fremder klingt es, wenn, mittelst einer wolbedachten Freiheit, diese Auflösung durch einen Sprung geschiehet. z. E.

per

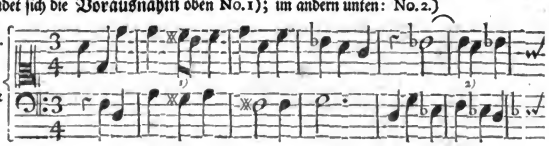
per saltum.



§. 8.

Die zwote und dritte Auflösungen der Qvart verrichten ihres gleichen, nehmlich andre Qvarten: bisweilen ist die Figur in der Ober- bisweilen auch in der Unterstimme, wie die folgende Muster ausweisen. Es kan sowol die ordentliche, als grosse Qvart dazu dienen. Im ersten Fall findet sich die Vorausnahm oben No. 1); im andern unten: No. 2.)

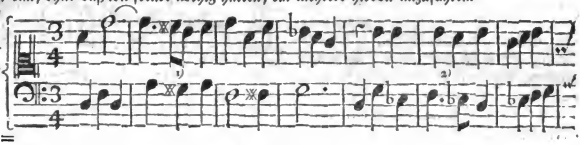
II. & III. per Quartam, & Tritonum.



§. 9.

Wie nun im 6ten §. die Figur der Verzögerung mit einem unsigürlichen Exempel erläutert worden; so wollen wir auch mit der Vorausnahm alhier eben dergleichen thun: aus welchen beiden Beispielen man leicht von den übrigen Sätzen, wo diese Figuren Statt finden, schliessen kan, ohne daß wir ferner nöthig hätten, ein mehrers hievon anzuführen.

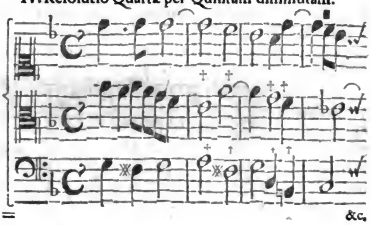
sine figura.



§. 10.

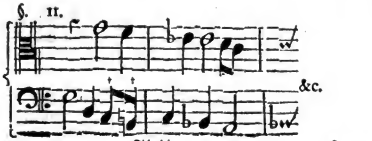
IV. Resolutio Quartæ per Quintam diminutam.

Ohne Figur läßt sich zwar sonst die vierte Auflösung der Qvart, durch die kleine Qvint verrichten, wie wir so eben im letzten Exempel No. 1) gesehen haben. Allein man kan diese Entbindung noch auf eine andre und figürliche Art bewerckstelligen, da nehmlich der Baß, an Statt seiner rechten Zeit zu erwarten, bis die Oberstimme in die Tertz getreten, einen Sprung unter sich thut, und dadurch eine kleine Qvint hervorbringt: wobey die Mittelstimme nichts verdirbt.



Wer dergleichen Gänge etwas verdeckter anbringen will, darff nur eine kleine Zwischen-Note im Baß dazu gebrauchen; welche aber die Figur der Anticipation so wenig aufhebet, daß sie solche vielmehr vergrössert. z. E.

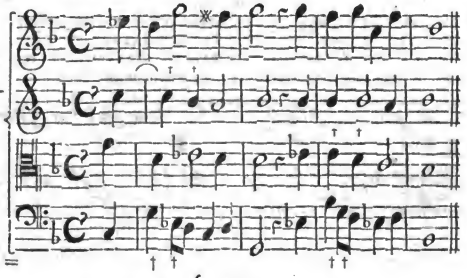
§. 11.



§. 12.

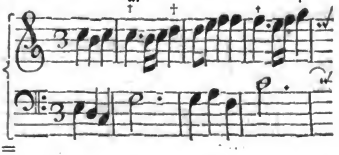
Die fünfte Auflösung der Qvart wird offt durch eine völlige Qvint angestellet; iedoch nicht in zwostimmigen Sachen, auch nicht gar gerne in einem Trio: zumahl wo die äusserſten Parteien Theil daran nehmen, weil es sonſt sehr qvintenhafft klinget, wenn der Baß eine grosse Tertz und der Sopran einen gantzen Ton in gerader Bewegung herunter treten: ingleichen, wenn jener eine kleine Tertz, und dieſer einen halben Ton dazu braucht. Man kan ſich auch hiebey des obigen, im Capitel von den Secunden §. 10 erwehnten Satzes erinnern, da die Qvart als eine Alt- oder Mittelſtimme, bey liegendem Baß, zweimahl in die Qvint tritt, und einen beſondern Gebrauch hat.

V. Reſolutio Quartæ per Quintam plenam.



§. 13.

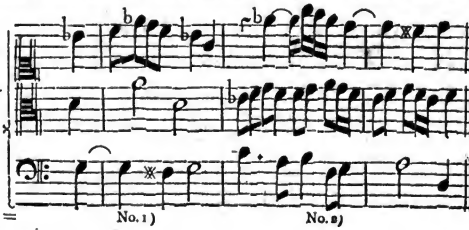
Man hat aber noch einen andern nicht ſo ſehr betretenen Weg, die Qvart mittelſt der folgenden Qvint wolklingend zu machen, etwa auf nebenſtehende Weiſe, dabey der Zierath das beſte thun muß. Denn die Rückung iſt in ſo weit uneigentlich*) weil die Löſung nicht nach der Gewohnheit durch eine Conſonantz unterwärts, ſondern oberwärts erfolget.



§. 14.

Die ſechſte Befreiung der gebundenen Qvart wircket die groſſe oder kleine Sext aus. Dieſes kan auf zweierley Art geſchehen. Die gewöhnlichſte iſt, wenn die Oberſtimme einen Grad ſteiget, und die untere einen fällt, er ſey nun gantz oder halb No. 1); die weniger gewöhnliche, wenn beede Stimmen fallen, die obere einen halben oder gantzen Grad, die untere eine Qvart No. 2).

VI. Reſolutio Quartæ per Sextam minorem & majorem.



§. 15.

*) Syncopatio catachreſtica heiſſet eine ſolche auſſerordentliche Rückung, wenn eine Diſſonantz ungewöhnlicher Weiſe aufgelöſet wird: und das kan von verſchiedenen figürlichen Gängen geſagt werden, obgleich am meiſten von den Qvarten. Das Griechiſche Wort, καταχρησις, heißt ſonſt ein Misbrauch, wovon beſagte Syncopation ihren Nahmen hat.

Digitized by Google

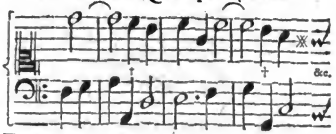
§. 15.

Es iſt allemahl beſſer, wenn bey dergleichen Sätzen eine Mittel- oder die dritte Stimme zugegen iſt: maaſſen die Qvart ſonſt in zwoſtimmigen Sachen, auf dieſe Weiſe, durchgehends etwas leer klinget; wenn nicht entweder die Secunde, wie im vorigen Exempel, No. 1), oder die Qvint, wie No. 2) und im nebenſtehenden, die Lücke füllet.

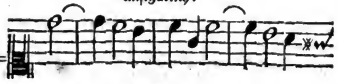
§. 16.

VII. Reſolutio Quartæ per Septimam.

Die ſiebende Auflöſung der Qvart wird durch die Septime verrichtet, und zwar mittelſt einer verwechſelten Note, welche hier an ſtatt der Figur dienet, und durch eine nachſchlagende Sext gut wird. Man nennet dieſe Figur ſonſt transitum irregularem, einen nicht regelmäßigen Durchgang. Die Grund-Stimme ſpringet hiebey eine Qvart in die Höhe, die Oberſtimme aber tritt ſchrittweiſe herunter. z. E.



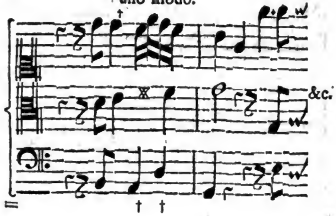
unfigürlich:



§. 17.

Auf eine andre Art pfleget man die Sept hiebey auch folgender geſtalt zu vergüten, wenn ſie zur Löſung der Qvart behülflich iſt. Doch bringen wir dieſes und das vorgehende nicht gern in zwoſtimmigen Sätzen an. Es folget diesmahl keine Sext auf die Septime, ſondern eine Tertz, bey einem Baß, der in die Qvint herunter fällt. Wenn es noch ſo deutlich beſchrieben würde, könnte es doch, ohne Exempel, ſchwerlich verſtanden werden. Da iſt es!

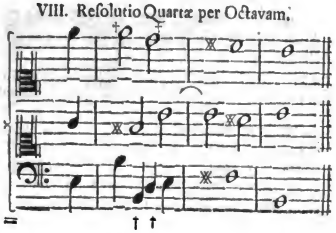
alio modo.



§. 18.

Es iſt noch mit der Qvart nicht alle. Sie beweiſet ihre mislautende Eigenſchafft häuffiger, als andre Diſſonantzien; wiewol man ihr auch das zuſtehen muß, daß ſie ſich viel bequemer, als ihre Geſellinnen, auflöſen läßt. Zum Beweiſe deſſen nimmt ſie auch achtens mit der Octave zu ihrer Entbindung vorlieb, da der Baß in die Tertz hinauf, die Oberſtimme aber Gradweiſe herunter tritt. Welches doch nur bey gewiſſen Umſtänden, vielleicht aus gar zu groſſer Vorſichtigkeit, gut geheiſſen werden will. Im Recitative gibt es noch andre Fälle und Freiheiten, als dieſe.

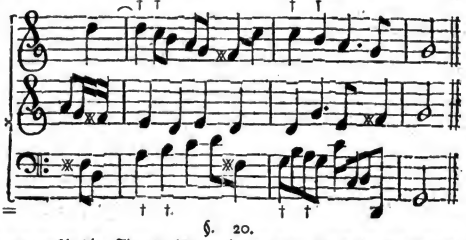
VIII. Reſolutio Quartæ per Octavam.



§. 19.

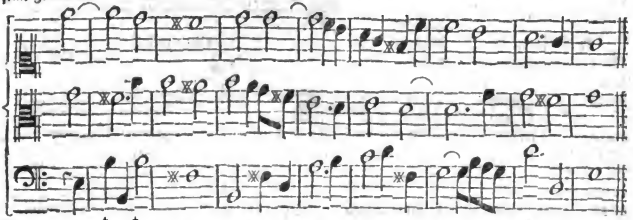
Noch eine, nemlich die **neunte** Auflösung der Qvart ist übrig, da sie sich gar durch die Note heraus zu helffen weiß. Das geschiehet mittelst verwechselter Noten, erst in der Oberstimme, hernach im Baß. Die vorige achte Auflösung aber hat eine Figur zum Grunde, welche Heterolepsis genannt wird, und wovon im sechsten Capitel dieses Theils, welches die Qvinten behandelt, §. 24 Nachricht gegeben ist. Nachstehendes Exempel kan auch wol bey etwas langsamer Zeitmaasse gebraucht werden, wenn nehmlich, Statt der Achtel, Viertel vorkommen.

IX. Resolutio Quartæ per Nonam.



§. 20.

Weil wir nun vorhin die 3 Figuren, der Anticipationis, Retardationis und des Transitus irregularis durch unfigürliche Beispiele begreiflich gemacht haben; so wird nicht undienlich seyn, diese vierte Figur, Heterolepsin, ebenfalls auf solche Weise, nach Maaßgebung beider vorhergehenden Exempel, zu erläutern. Es würden demnach sothane Sätze im Grunde die folgende Gestalt gewinnen.



Die dritte Note des Basses im zweiten Tact stand oben §. 18 in der Mittel-Partie, und war also vertauschet. Das ist die Bedeutung der vorhabenden Figur.

§. 21.

So viele Auswege kennet die **eigentliche** Qvart, ob sich gleich alle ihre Auflösungen, oder wie man sie sonst nennen will, auf drey bis vier ordentliche Gänge beziehen, die aber ohne Figur keine so gute Figur machen, und lange nicht die Würckung thun, als mit derselben. Wenn nur ein Componist weiß, wie dergleichen Freiheiten zu rechtfertigen sind, und was sie für Grund haben, wenn er sie setzt, so sind dieselbe schon gnugsam entschuldiget.

§. 22.

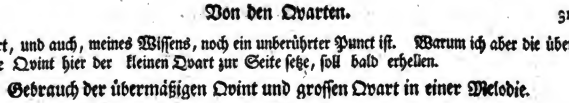
Was die **kleine Qvart** betrifft, so hat dieselbe zwar nur zween Wege vor sich, da sie beides mahl durch die Tertz aufgelöset wird: Doch darff eben der dritten Stimme Beistand nicht zugegen seyn, wie bey einigen Fällen der vorgehenden Bindungen, sondern es können zwo Stimmen die Sache schon allein verrichten. Werden mehr erfordert, so geben die Tertz und Sext alle Vollstimmigkeit nebst der Octave.

§. 23.

Indessen ist der Gebrauch dieser kleinen Qvart sowol, als der übermäßigen Qvint, auch in der Melodie von gutem Nutzen, und ich achte es der Mühe werth, solchen in einigen kurtzen Sätzen beiläuffig vor Augen zu legen, weil es in der Harmonie selbst vieles hiehergehöriges erleich-

leichtert, und auch, meines Wiſſens, noch ein unberührter Punct iſt. Warum ich aber die übermäßige Qvint hier der kleinen Qvart zur Seite ſetze, ſoll bald erhellen.

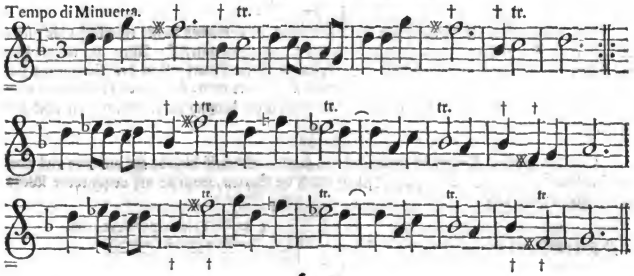
Gebrauch der übermäßigen Qvint und groſſen Qvart in einer Melodie.



Wegen der bald folgenden Abhandelung von der groſſen Qvart, hat man hier vorher in der Melodie nur eine kleine Probe geben wollen, wie ſie daſelbſt zu gebrauchen und nebſt der übermäßigen Qvint ſingbar zu machen ſey; damit ihre Natur deſto beſſer daraus erſehen, und die Anwendung in der Zuſammenſtimmung deſto füglicher eingerichtet werden möge: weil nach unſern Grund-Sätzen nichts in der Harmonie iſt, das nicht in der Melodie ſeine Wurtzeln habe.

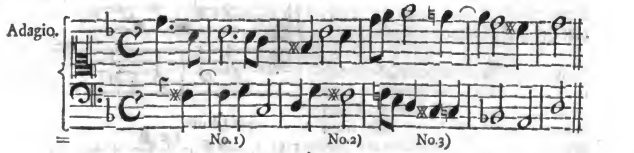
§. 24.

Gebrauch der übermäßigen Qvint aufwärts, und der kleinen Qvart unterwärts in der Melodie.



§. 25.

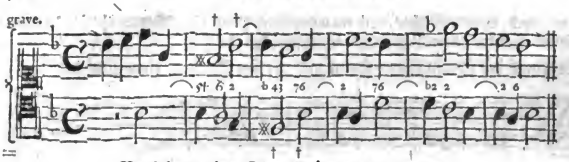
In der Harmonie iſt die Auflöſung der kleinen Qvart inſonderheit ein zierlicher Aufſchub, dadurch der gemeine Accord etwas zurück gehalten wird, damit er hernach deſto angenehmer falle, wenn man etwas darauf gewartet oder gehoffet hat. Dieſer Aufſchub nun geſchiehet auf zweierley Art. Einmahl im Baſſe; das andremahl in der Oberſtimme, wie das folgende Exempel aufweiſet. Die Zögerung in der Unterſtimme No. 1) iſt nicht ſo gemein, als die andern, No. 2) und No. 3) welche mit der gewöhnlichſten Qvart-Auflöſung überein kommen.



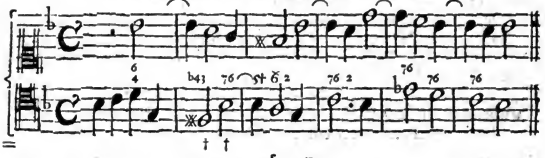
§. 26.

Weil nun die kleinen Qvarten, wenn man ſie umkehret, zu übermäßigen Qvinten werden, ſo ſind dieſe alhier mit ins Spiel gerathen, um in folgenden Exempeln zu zeigen, wie es damit zu halten ſey.

Gebrauch der kleinen Qvart und übermäßigen Qvint; der erſten in der Melodie aufwärts, und beeder in der Harmonie, ſamt ihrer Verkehrung.



Verkehrung der Ober-Stimme zur untern.



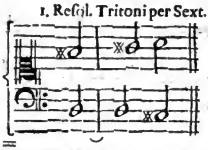
§. 27.

Es gehöret zwar die Materie von der Verkehrung der Stimmen hieher eigentlich nicht, sondern an einen andern Ort, wo ausführlicher davon gehandelt werden soll. Allein, da es mit diesen beiden Intervallen so sonderlich beschaffen ist, daß die kleine Qvart just in der Verkehrung zur übermäßigen Qvint, und diese hinwiederum zur kleinen Qvart wird, so habe es der Mühe werth geachtet, bey Gelegenheit der letztern, solcher Seltenheit hie kürtzlich zu erwehnen: die noch nie bemercket worden ist.

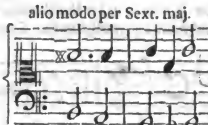
§. 28.

Von der **grossen Qvart** ist etwas mehr zu sagen. Es weiß dieselbe auf viererley Art aus den Banden zu kommen. Und zwar **erstlich** durch die Sexten, wozu sie auf verschiedene Weise vorbereitet werden kan.

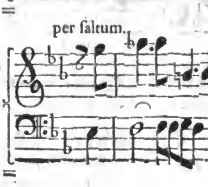
1.) Da die Grund-Stimme beliegen bleibet, und die obere einen Schritt, aus der Tertz in die grosse Qvart hinauf tritt, wornächst sie beide eine Gegenbewegung, ohne Sprünge, anstellen. z. E.



2.) Da die Ober-Stimme lieget, und durch den Zurücktritt des Basses die grosse Qvart hervorbringt, deren Auflösung sodann der vorigen gleich ist, man nehme die grosse, oder kleine Sext dazu.



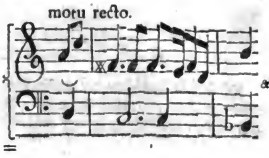
3.) Bey liegendem Basse, wenn die Oberstimme eine kleine Sext herunter springet, und die grosse Qvart macht, mit deren Auflösung es seine geweisete Wege hat. Wir reden hier nur von der Vorbereitung des Tritons, auf deren Verschiedenheit vieles ankömmt.



4.) Wenn keine von beeden Stimmen zuvor lieget; sondern dieselbe zugleich, in gerader Bewegung, doch mit einer gewissen Manier,

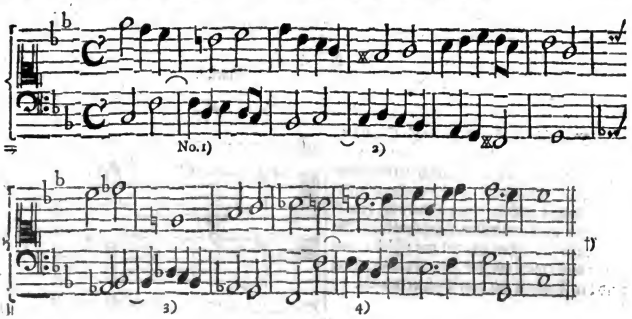
zur

zur Verhütung verdächtiger Qvinten, herunter treten: die obere etwan durch eine kleine Tertz, die untere sodann einen Ton. Wiewol es auch auf andre Weise geschehen kan.



§. 29.

So viel Vorbereitungs-Weisen sind mir eingefallen; was aber noch ferner bey der Auflösung selbst durch die Sexten sonderlich scheinet, ist dieses, daß gewisse Zwischen-Noten *) auf viererley Art dabey angebracht werden können, ehe besagte Auflösung völlig zum Stande kömmt. Wie folgende Vorstellung zeigen wird, deren Erklärung unten zu finden ist.

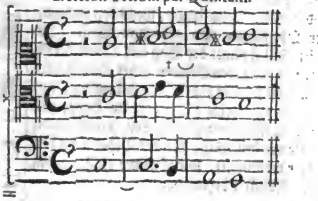


§. 30.

So viel von der **ersten** Auflösung der grossen Qvart durch die Sexten. Die **zwote** geschiehet durch die Qvint in einem solchen Satz, der wenigstens dreistimmig seyn muß, und ist eine ziemlich-fremde Verzögerung der Grund-Stimme, die aber gut wircket.

§. 31.

Wir wollen sie beschreiben. Nachdem die grosse Qvart ordentlich gebunden worden, verweilet der Baß noch ein Viertel auf seinem Klange, indeß die Ober-Stimme einen halben Ton steiget, und mit jenem eine Qvint macht, die durch eine Tertz vermittelt wird, und den gewöhnlichen Accord oder Dreiklang zu Wege bringet. Das Exempel, so hiernieben stehet, wirds deutlicher machen.



*) Es ist bereits erinnert worden, daß man sie interjectiones nennet und vermöge des Durchganges billiget.

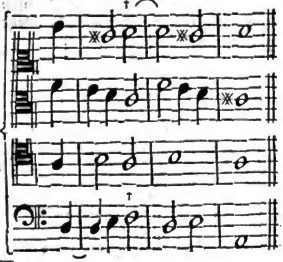
†) No. 1) Interjectio Sextæ majoris. No. 2) Tertiæ majoris & Quintæ. No. 3) Secundæ superfluæ & Tertiæ majoris. No. 4) Quintæ superfluæ & Sextæ majoris.

Digitized by Google

§. 32.

3. per Tertiam, gradatim.

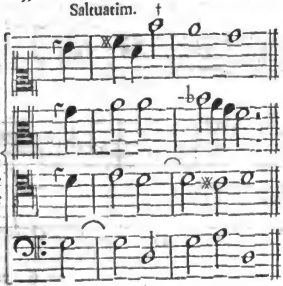
Die dritte Auflösung der grossen Qvart verrichtet die Tertz, da nehmlich, nach der Bindung im Baß, ein Schritt hinauf geschiehet, wodurch aus dem Triton eine grosse Tertz wird, und sodann steigen beede Hauptstimmen noch weiter in gerader Bewegung, dadurch sie eine abermahlige Tertz hervorbringen. Die Figur ist eine Heterolepsis, da der Alt alhie des Basses Stelle vertritt und einen Tausch trifft.



§. 33.

Saltuatim.

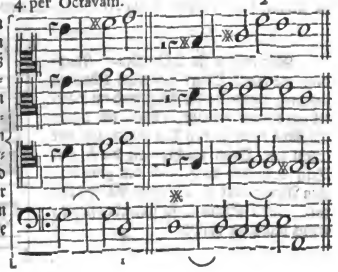
Man löset auch wol die grosse Qvart mit einem Sprunge, durch Gegenbewegung in die Tertz auf; doch ist diese Vertauschung der Stimmen weniger gewöhnlich, als die vorhergehende, und erfordert auch in einem Quatuor gewisse Absichten, um deren willen es angehen kan. Wir könnten sie inzwischen gar wol mit zehlen; aber sie soll dieses mahl nur zur Zugabe dienen. Hier wird der Discant mit dem Baß vertauscht.



§. 34.

4. per Octavam.

Die vierte und letzte Auflösung der grossen Qvart macht man in vierstimmigen Sachen durch die Octav, theils bey springendem Baß und gehender Oberstimme, theils bey springender Oberstimme und gehendem Baß. Im ersten Fall springet der Baß eine Qvart herunter, und die Ober-Stimme gehet einen halben Ton hinauf. Im andern Fall springet die Ober-Stimme eine kleine Qvart in die Höhe, und der Baß fällt einen gantzen Ton. Dort wird der Tenor mit dem Baß; hier der Discant mit dem Tenor vertauschet: so daß immer die Harmonie ihre Völligkeit behauptet.



Drei-

Digitized by Google

Dreizehntes Haupt-Stück.

Von den Septimen.

*** *** ***

§. 1.

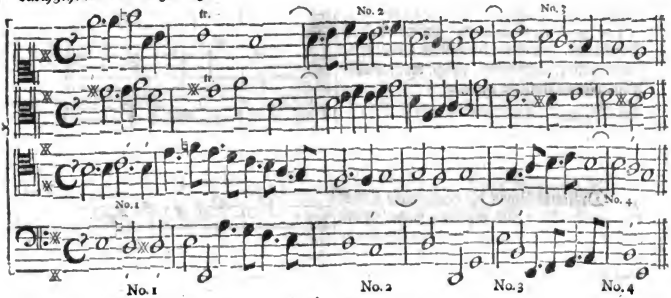
Man hat grosse und kleine, auch verkleinerte, einfolglich dreierley Septimen, wie im zehnten Capitel dieses Theils §. 15 gezeiget worden. Die verminderten und kleinen finden sich bey den kleinen Ton-Arten; die grossen hergegen bey den grossen Modis ein, wovon die Beispiele hier zeugen werden.

§. 2.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen ein Paar Gebräuche der Septimen, Ordnungs halber, angemercket werden, ob sie gleich weder mit Bindungen noch Lösungen dieses Falls zu thun haben, eben so wenig, als derjenige Gang, den wir schon im elften Haupt-Stück dieses Theils, bey Gelegenheit der Secunden, §. 10, wegen der grossen Septime angeführet; und also hier zu wiederholen nicht nöthig haben.

§. 3.

Der eine Gebrauch bestehet in der bekannten Harmonie, da sich die Qvint mit der Septime vereiniget. Wobey die letztere, nach Beschaffenheit der Ton-Art, groß oder klein, auch wol vermindert und mangelhafft seyn kan. Der zweite Gebrauch aber ist eine durchspringende oder durchgehende Dissonantz. Das Exempel wird No. 1 sowol die kleine als verkleinerte Sept, bey No. 2 die grosse mit der Qvint vergesellschafftet; No. 3 aber eine durchspringende, und No. 4 eine durchgehende vor Augen legen.



§. 4.

Sonst löset sich die Sept, sie sey groß oder klein, hauptsächlich auf neunerley Art, nehmlich: durch die Tertz, kleine Qvart, gewöhnliche Qvart, grosse Qvart, kleine Qvint, volle Qvint, Sext, Sept und Octave. Von der verminderten Sept aber haben wir sechs Wege verzeichnet, die unten vorkommen sollen.

§. 5.

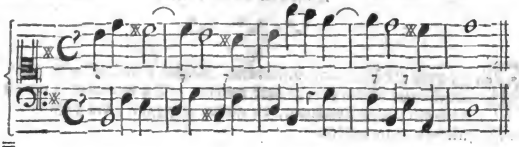
Daß hier von neun, von vier bis fünf, und vorhin bey iedem Capitel, so wie im folgenden, von einer gewissen Anzahl der Auflösungen oder Wege, so die Dissonantzien brauchen, geredet wird, hat nicht die Meinung, als ob dadurch andre Gänge, sie seyn bereits erfunden, oder noch zu erfinden, ausgeschlossen werden sollten. Wer ihrer mehr weiß, der setze sie getrost hinzu. Ich behalte mir es selber auch vor. Denn es kan einem unmöglich alles auf einmahl in die Gedancken kommen.

§. 6.

Die erste Art demnach, wo sich die gebundene Sept, sowol durch die kleine, als grosse Tertz löset, hat diese Umstände und Eigenschafften, daß dabey die Ober-Stimme rücken muß; daß

der Baß oder die Unter-Stimme eine Qvart hinauf, und eine Qvint heruntersſpringt, welches auch umgekehrt werden kan, nehmlich erſt eine Qvint herunter und hernach eine Qvart hinauf; indeß die Ober-Stimme ſchrittweiſe fällt: wie nachſtehendes Exempel deutlicher ausweiſet.

1. Reſol. Sept. per Tert.



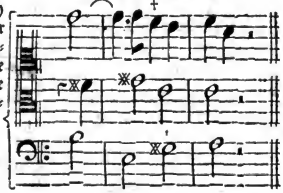
§. 7.

Die erſte Sept iſt hier groß, die andre klein. Beide Tertzien ſind dabey groß. Die dritte und vierte Septimen ſind klein. Die dritte Tertz auch; aber die vierte iſt groß. Bey den erſten zwo Septimen ſpringet der Baß ſo: Qvart hinauf, kleine Qvint herunter, und wiederum Qvart hinauf. Bey den andern aber folgender Geſtalt: Qvint herunter, Qvart hinauf, und abermahl Qvint herunter. Auf dieſe Weiſe kan man alle folgende Muſter unterſuchen, ohne daß es nöthig ſeyn wird, es bey iedem aufs neue zu erinnern, oder der Länge nach herzuſetzen.

§. 8.

II. Reſol. Sept. per b4.

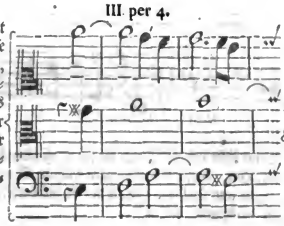
Fürs andre ſcheinet auch die Sept ſich der kleinen Qvart zu bedienen, um von ihrer Bindung loszukommen. Wiewol es im Grunde eine Figur iſt, nehmlich der auſſerordentliche Durchgang, tranſitus irregularis; dabey die Noten verwechſelt werden, welche man, wie bewuſt, Note cambiate nennet.



§. 9.

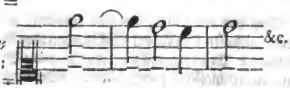
III. per 4.

Drittens kömmt die gewöhnliche Qvart der groſſen Sept faſt auf eben ſolche Weiſe zu ſtatten, da nehmlich die durchgehende Note, ſo wie ſie vorhin beſchleuniget worden, hier etwas aufgehalten wird und ſpäter eintritt, als ſie billig ſollte. In beiden Fällen ſpringt der Baß eine Tertz aufwärts: dort ſowol, als hier eine groſſe; doch kan es auch fallend durch eine kleine Sext geſchehen, wenn iemand die gerade Bewegung wehlen mögte.



§. 10.

Eigentlich und ohne Figur würde die Oberſtimme ſo ſtehen müſſen, wie hieneben zu ſehen:

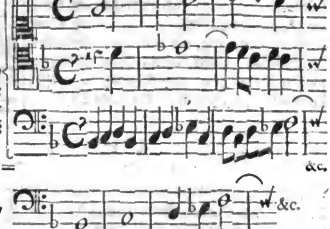


§. 11.

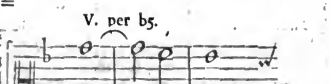
§. 11.

Die vierte Art, womit ſich die Sept herauswickelt, bringt die groſſe Qvart zu Wege. Und ob wol das Verfahren nichts anders, als die Zertheilung*) der Grund-Note in ſich hält; ſo kan doch dieſe Figur, auch bey ziemlich langſamer Zeitmaaſſe, füglich angebracht werden, und eine gute Wirckung thun. Man mag auch die fünfte Baß-Note gar weglaſſen, und aus der vierten einen halben Schlag machen; doch muß ſodann die Mittel-Partie geändert werden.

IV. per 4.



=



§. 12.

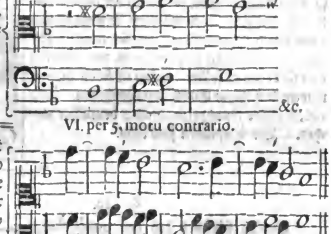
Eigentlich würde dieſer Baß, ohne Figur, ſo ausſehen:

=

§. 13.

Fünftens tritt auch die gebundene Sept gar geſchicklich aus, durch eine Gegenbewegung in die kleine Qvint: welches dieſer zum Vortheil gereichet, weil es nicht figürlich, ſondern gantz natürlich damit zugehet, wie hier zu ſehen iſt. Es kan auch ohne Beiſtand der dritten Stimme verrichtet werden.

V. per 5.

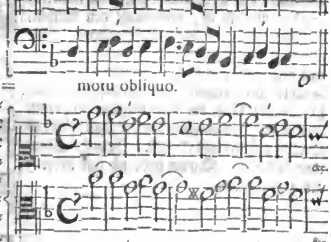


=

VI. per 5, motu contrario.

§. 14.

Es weichet ferner, zum ſechſten, die Sept offt ſehr artig in die völlige Qvint aus, und zwar auf zweierley Art. Einmahl wenn ſich die Oberſtimme der untern ſchrittweiſe, mittelſt der Gegenbewegung, nähert: wie im nebenſtehenden Satze zu ſehen. Hier iſt es die kleine Septime.

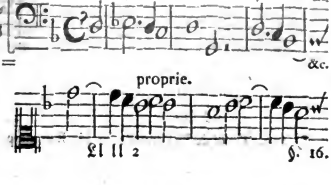


=

motu obliquo.

§. 15.

Das andremahl geſchiehet dieſe Ausweichung der groſſen Septime in die gewöhnliche Qvint, wenn die Unterſtimme in ihrem Klange aushält, und die obere, mittelſt einer Seiten-Bewegung, in die Terz herunter ſpringet. Letztern Falls iſt es eine Auslaſſung oder Verſchweigung derjenigen Note, welche die ordentliche Auflöſung durch die Sept beſtellen ſollte. Dieſe Figur iſt oben Ellipſis genannt, und erkläret worden. Ohne dieſelbe würde der Gang in der Oberſtimme folgende Geſtalt gewinnen.



=

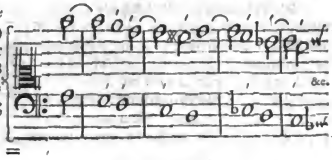
proprie.

*) Diminutio notæ fundamentalis, vulgo: Variation im Baß.

§. 16.

Die allergewöhnlichſte und ſiebende Auflöſung der Sept wird, bekannter maaſſen, durch die Sexten bewerckſtelliget, und bedarff keiner andern Erläuterung, als welche nebenſtehendes Beiſpiel gibt. Unter dieſen 6 Reſolutionen geſchehen die 1. 3. 4. und 6 durch die groſſe; die 2 und 5 hergegen durch die kleine Sext.

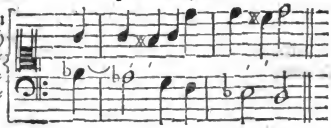
VII. Reſ. vulgar. per Sextas maj. & min.



§. 17.

Etwas ungewöhnlicher mögte es manchem vorkommen, wenn dieſe Auflöſung nicht durch die ordentliche Sexten, ſondern durch die übermäſſige zu wege gebracht wird, woben die Septimen allemahl groß ſind: wie das Muſter allhier ausweiſet.

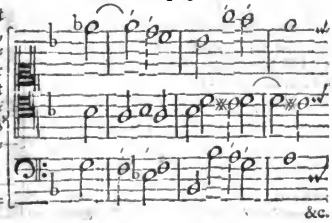
per Sext. ſuperfl.



§. 18.

Fürs achte nimmt ſich auch die eine Sept in gebundenen Fällen bisweilen der andern an, ſo daß auf gewiſſe Weiſe dieſe Diſſonantz alsdenn durch ihres gleichen gelöſet wird. Der Baß nimmt dabey mehr voraus, und ſchreitet eher fort, als er ſollte. Oben iſt ſchon der anticipirenden Figur Erwehnung geſchehen. Das nebengeſetzte Exempel wird alles deutlicher machen. Die Septimen ſind klein.

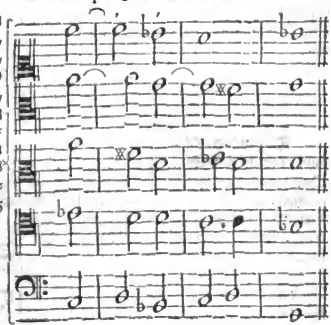
VIII. Reſol. Sept. per 7.



§. 19.

Endlich ſchlieſſet bey den gewöhnlichen Septimen und ihrer Ausweichung die neunte, ſo aber zweifach iſt, dieſesmahl den Reihen, da ſie zur Octave *) ihre Zuflucht nimmt. Bey der erſten Manier iſt die Oberſtimme gebunden, und gehet mit dem Baß in gerader Bewegung herunter zur Freiheit; doch ſo, daß die Unterſtimme eine Tertz, die obere hergegen nur einen Ton fällt. In zwoſtimmigen Sätzen würde es Octavenmäßig-kahl klingen. Je mehr Stimmen, ie beſſer. Darum habe ich hier lieber 5 als 4 genommen.

VIII. per 8. motu recto.



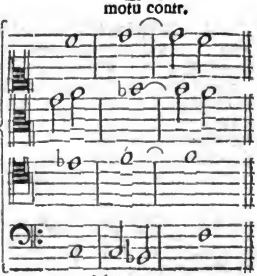
§. 20.

*) voy. Traité de l'Harmonie par Mr. Rameau p. 118, 119.

Digitized by Google

§. 20.

Bey der zwoten Art, wenn die Sept in die Octave gehet, iſt die Unterſtimme gebunden, und hält mit der obern eine Gegenbewegung, da dieſe erſt eine kleine Tertz hinauf, und jene hiernächſt einen Ton herabtritt. Mit vier, ja mit drey Stimmen kan es diesfalls wol beſtellet werden. z. E.

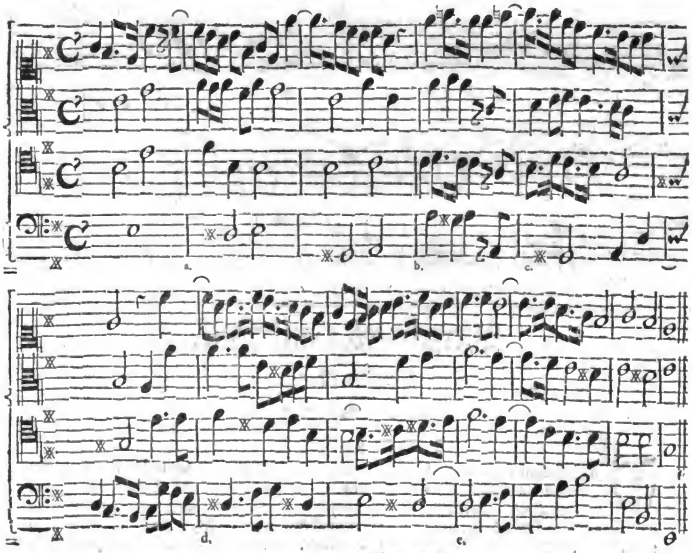


§. 21.

Nun kommen wir zur verkleinerten Sept. Es nimmt dieſelbe wenigſtens ſechs Auswege, theils eigentliche, theils figürliche. Der eigentlichen ſind drey; der figürlichen eben ſo viel. Wir wollen ſie alle in ein Exempel bringen, das erſtlich die gewöhnlichſten; hernach, mit einer kleinen Veränderung, die ſeltenern Gänge aufweiſen ſoll.

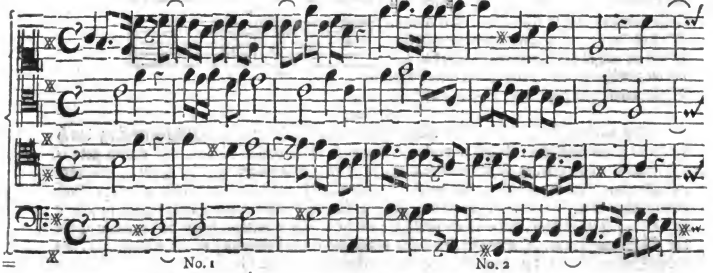
§. 22.

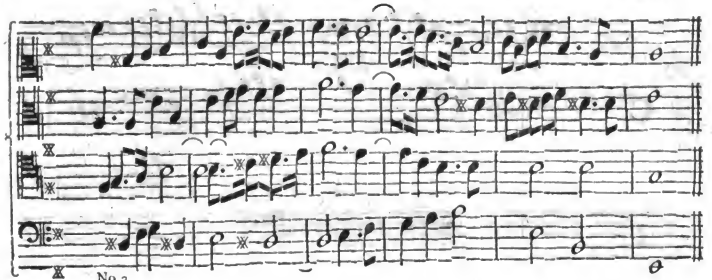
Die natürlichſte Auflöſung der mangelhafften Sept wird in einer Seitenbewegung durch die kleine Sext befördert, nachdem vorher das oberſte Ende dieſer Diſſonantz ordentlich gebunden worden, wie die Stellen, ſo mit a, c und d bezeichnet ſind, vor Augen legen. Zum andern gehet es auch ohne Bindung an, und zwar durch die Qvint in einer Gegenbewegung, wenn der Baß einen halben Ton fällt, und wieder ſo viel ſteiget; da hingegen die Ober-Stimme eben ſo ſteiget und fällt. Der Buchſtabe b wird es deutlicher machen. Zum dritten, wenn das unterſte Ende der Diſſonantz vorher gebunden iſt, und ſich durch die Gegenbewegung in die Qvint löſet, die Ober-Simme fallend, die untere ſteigend, beede einen halben Ton. (lit. e.)



§. 23.

Figürlich aber rettet ſich die verkleinerte Sept, wenn ſie ohne Bindung mit einem Gegenſprunge erſcheinet, nicht ſelten durch die groſſe Tertz, welches eine heterolepſis oder Verwechſelung der Stimmen iſt, da der Tenor mit dem Baß und der Alt mit dem Discant vertauſchet wird No. 1. Zum andern, nach einer Bindung in der Ober-Stimme erfolget die figürliche Löſung der mangelhafften Sept, durch die groſſe Qvart, da Unter- und Oberſtimmen gegen einander ſpringen: jene eine kleine Qvint hinauf; dieſe eine mangelhaffte Sept herunter, mittelſt Verwechſelung des Soprans und Baſſes No. 2. Drittens vertauſcht man auch den Discant mit dem Tenor, nach gebundener Ober-Stimme, ebenfalls in Gegenſprüngen durch eine groſſe Sept, da der Discant eine verkleinerte Sept fällt, und der Baß eine kleine Tertz ſteiget No. 3.





Vierzehntes Hauptſtück.

Von den Nonen.

*** *** ***

§. 1.

Dieſe Diſſonantz iſt die letzte, die wir zu unterſuchen haben, und daher wollen wir einige Erinnerungen mit anhängen, von denjenigen Intervallen, die eine iede Diſſonantz insgemein bey der Vollſtimmigkeit zu begleiten pflegen. Ob die None gleich, dem Verhalt nach, nur eine erhöhete Secunde iſt, und darum in der mathematiſchen Rechnung keinen beſondern Platz findet; ſo hat ſie doch, in ihren Bindungen und Löſungen, davon hier gehandelt wird, gantz andre Eigen-

Eigenſchafften, als die Secunde, und muß billig von derſelben unterſchieden werden. Ich bin hierin mit Heinchen in ſeiner Anweiſung p. 96, 97 völlig einerley Sinnes *).

§. 2.

Wir wiſſen ſchon, daß es kleine, groſſe und übermäßige Nonen gibt. Der kleinen Nonen Gebrauch erſtreckt ſich nicht ſehr weit, und ihre Bindung, ſowol als Löſung, hat mit der groſſen Gemeinſchafft: daher wir ſie, nach Gelegenheit, unter einander mengen werden. Mit der groſſen None aber findet man durchgehends mehr zu ſchaffen. Und was von der übermäßigen zu halten ſey, wollen wir keines weges hier vergeſſen; ob es gleich mit Vorſatz in der kleinen General-Baß-Schule geſchehen zu ſeyn ſcheinet. Ihr Gebrauch hat ſeit der Zeit ein wenig mehr Kräffte gewonnen, als man daſelbſt p. 211 vermeinet hat.

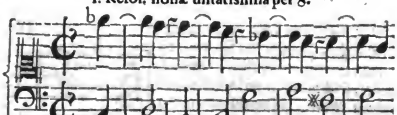
§. 3.

Die Qvart, kleine und volle Qvint, die Sext, Sept, Octave helffen der None aus: ja es thuns auch bisweilen eine andre None ſelbſt und die Decime, welche letztere alsdenn, und bey Gelegenheit der Contrapuncte, mit der Terz nicht vermiſchet werden muß. Weil indeſſen die Löſung der None durch die Octav, ſo zu reden, die alltägliche und natürlichſte iſt, auch der kleinen Gebrauch ſich dabey am meiſten äuſſert, ſo ſoll ſie vorangehen, die andern aber werden in obiger Ordnung folgen.

§. 4.

Es läßt ſich alſo beides die kleine und groſſe None am gebräuchlichſten, mittelſt der Seiten-Bewegung, durch die Octave auflöſen, wenn ihr oberſtes Ende gebunden iſt, der Baß einen Grad ſteiget, und die Ober-Stimme darauf einen gantzen oder halben Schritt herunter tritt. Die Qvint und Terz begleiten dieſen Accord, welcher dahero nichts anders iſt, als eine retardatio oder Aufhaltung des gemeinen Dreiklanges, oder vielmehr nur der bloſſen Octave, die dazu gehöret, als ein Füllſtein. 1 und 3 ſind kleine; 2 und 4 groſſe Nonen.

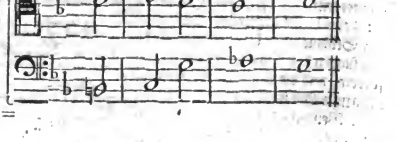
I. Reſol. nonæ uſitatiſſima per 8.



§. 5.

II. per 4.

Zum andern, wenn ſich die None, und zwar ins beſondre die groſſe, durch die Qvart heraushilfft, geſchiehet ſolches mittelſt eines auſſerordentlichen Durchganges, davon ſchon gnugſam Erwehnung gethan worden, und wobey der Baß eine Qvint hinauf ſpringet; die Ober-Stimme hergegen ſchrittweiſe herunter tritt, wie im nebenſtehenden Satze zu erſehen.

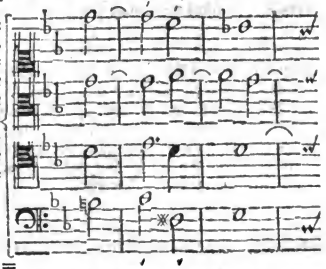


*) voy. le Traité de l'Harmonie par Mr. Rameau p. 28, 78, wo auch die Qvart von der Undecime unterſchieden werden will. So weit bin ich noch nicht gekommen. Siehe auch die kl. G. B. Schule p. 210.

Digitized by Google

§. 6. III. per b 5.

Drittens findet die None einen Ausweg mittelst der kleinen Qvint, dabey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, wenn nehmlich die obere einen Ton, die untere aber eine kleine Qvint abwärts fällt. Es ist eine **Vorausnahm**, (anticipatio) weil der Baß mit seinem Sprunge ehender kömmt, als er ordentlicher Weise thun sollte. Z. E.



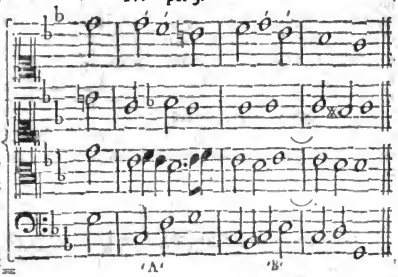
§. 7.

Diese Sätze können zwar auch in zwostimmigen Sachen Dienste thun, und haben eben nicht allemahl nöthig, mit vieren versehen zu seyn. Doch gibt eine Vollstimmigkeit immer mehr Gelegenheit zu geschickten Rückungen, wie hier mit der grossen Sept, im zweeten Tact, zwischen dem Sopran und Tenor; hernach zwischen diesem und dem Baß mit der verkleinerten Sept ebendaselbst; sodann ferner zwischen dem Sopran und Alt mit der Secund; und endlich zwischen dem Alt und Baß mit der None, beides im dritten Tact. Das sind, wenn wir die Haupthindung mit zehlen, ihrer fünf in 3 Täcten: welches zu einer Probe fernerer Untersuchung angeführet wird.

§. 8.

Viertens fällt zu betrachten vor, daß die None, wenn sie ihre Auflösung mittelst einer vollen Qvint anstellet, solches auf zweierley Weise verrichten könne. Einmahl wenn der Baß eine Qvart hinauf springet, und die Ober-Stimme einen Ton herunter tritt. Das andremahl wenn beide Stimmen Tertzien-weise gegen einander springen. Alsdenn ist die Figur eine Uiberhüpffung *) der ordentlichen Löse-Note. Das Exempel A & B werdens deutlicher machen.

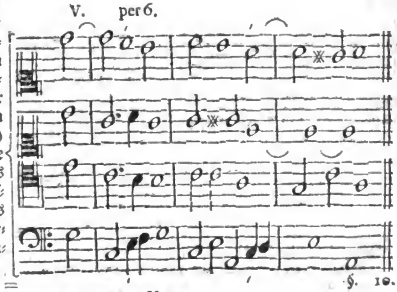
IV. per 5.



§. 9.

Fünfftens ist die Sext, groß oder klein, der None auch gerne behülfflich, sich von der Bindung zu befreien, wenn nehmlich der Baß eine Tertz hinauf springet, und die Ober-Stimme, wie gewöhnlich, einen Ton herunter tritt. Ich sage, wie gewöhnlich: denn dieses Herunterretten der Ober-Stimme wird in allen übrigen Auflösungen der None unumgänglich erfordert, und die Figur ist alhie eine **Vorausnahm** im Baß. Nur das eintzige Beispiel, wo die None aufwärts in die Decime steiget, welches im siebenden Gebrauch derselben vorkömmt, muß von obgedachter Unumgänglichkeit ausgeschlossen werden.

V. per 6.



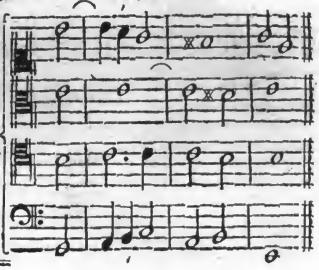
§. 10.

*) Ellipsis in parte acuta. Durch Auslassung der Zwischen-Note c.

Digitized by Google

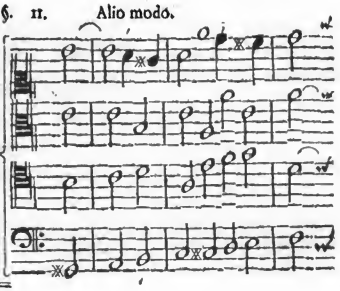
§. 10. VI. per 7. vel quaſi.

Die ſechſte Art, wenn die None ſo gar eine Sept zum Beiſtande rufft, gehöret eigentlich zur zwoten Gattung der obigen vierten Auflöſung (Lit. B.). Nur daß alhier ein diſonirender Durchgang in beeden Stimmen den Unterſchied macht: welchen Durchgang aber die Hurtigkeit, die Vollſtimmigkeit, und die darauf folgende reine Qvint, die alles gut macht, ſattſam entſchuldigen.



§. 11. Alio modo.

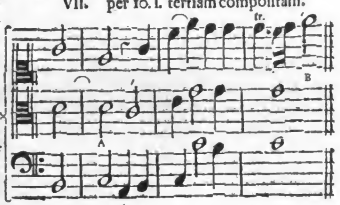
Eine andere, und vieleicht etwas beſſere Weiſe, da die None deutlicher, und mittelſt einer anſchlagenden oder accentuirten Note, die keinen ordentlichen Durchgang macht, ſondern vielmehr eine Verwechſelung mit ihrer Nachbarin trifft, in die Sept gehet, und ſo vieler Entſchuldigung nicht benöthiget iſt, gibt nebenſtehender Satz zu erkennen. Wenn die zwote Note im Discant ein Viertel, und die dritte ein halber Schlag wäre, ſo fiele die Figur der Zögerung hier weg, in ſo weit ſie die Octav betrifft; die aber alsdenn doch eine neue Sept zu wege bringen würde.



§. 12.

Zum ſiebenden, da die None in die Decime*) gehet, findet ſie einen gedoppelten Weg vor ſich. Einmahl in gerader Bewegung mit beeden Stimmen (A). Das andremahl in der Seiten-Bewegung (B). Die erſte Ausweichung, da der Baß eine Tertz, die Ober-Stimme aber, wie gebräuchlich, einen Ton fällt, gründet ſich auf eine Vorausnahm im Baß. Die andre gehört zu den uneigentlichen Fällen, deren wir bereits eben einen ſolchen, im Capitel von der Qvart, bey der fünften Auflöſung, angeführet haben.

VII. per 10. l. tertiam compoſitam.

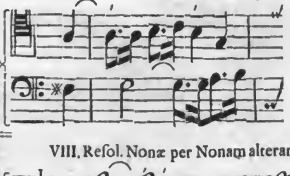


*) Obgleich die Benennung der Decime bey einigen keinen Eingang finden will; ſo erwegen ſie doch nicht, daß es nöthig ſey, die um eine Octav erhöhete Tertz offt alſo zu unterſcheiden, wenn von ihren benachbarten Intervallen und vom Contrapunct gehandelt wird.

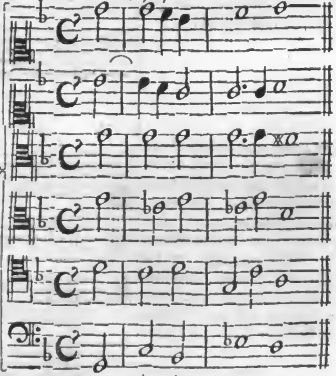
§. 13.

Denenjenigen, die sothanes Verfahren mit der None für etwas fremdes halten, und darum misbilligen mögten, dienet zur Nachricht, daß man ehmahls mit der Secunde eben also zu Wercke gegangen sey, welche auch, bey etlichen der gründlichsten Contrapunctisten †) auf obige Arten, sowol durch den Einklang, als durch die Tertz, geborgen wird. Ob das erste zu billigen, oder in welchem Fall es nachzuahmen stehe, lassen wir billig unentschieden. Das letzte könnte doch sehr füglich also verrichtet werden: um so mehr, da sich die Secund also löset, wenn sie die Sept und Qvart bey sich hat.

Resol. Secundæ perg. in parte acuta.



VIII. Resol. Nonæ per Nonam alteram.



§. 14.

Der Begriff, welchen sich ein Unerfahrner (dem wir doch zu Liebe arbeiten) davon machen würde, wenn man ihm sagte, daß die eine None der andern bisweilen aushelffen, und zur Lösung dienen müsse, würde wol undeutlich seyn, wenn ihn das Exempel nicht erläuterte. Indessen nimmt ein solcher Satz hier die achte und letzte Stelle ein, zur Entschuldigung wessen man nur die Anticipation der Grund-Stimme beibringen darff, so wird es richtig seyn. In vielstimmigen Sachen, wie denn hier vorsetzlich ein Satz von sechsen dazu erkohren worden, lauten dergleichen Contrasten nicht uneben.

§. 15.

Wer übrigens mit der None recht wol umzugehen lernen will, der nehme nur getrost des **Corelli** Wercke, so alt und verlegen sie auch manchem Neuling scheinen mögen, vor die Hand. Es hat wahrlich dieser Fürst aller Tonkünstler in **der None** etwas gesucht und gefunden, welches weder vor noch nach ihm keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.

§. 16.

Die übermäßige None hat man bisher nur deswegen nicht für voll erkennen wollen, weil sie sich, wie einige meinen, **natürlicher** Weise in keine Consonantz auflösen läßt. Ohne nun zu untersuchen, was hier natürlich oder unnatürlich seyn kan, so stehet doch fest: daß so lange in der Melodie, als in der harmonischen Quelle, bey gewissen Ausdrückungen (nicht in Triumph- oder Purims-Liedern) eben eine übermäßige Secund, ohne die geringste Grillenfängerey, auf- und niederwärts gebraucht werden kan; so lange mag ich gar wol die übermäßige None in der Harmonie durch die Octave, als den **natürlichsten** Weg, oder auch durch die Tertz auflösen. Wenn sie nur gut angebracht wird, und alles mit solcher Bescheidenheit geschiehet, daß der Misbrauch keinen Raum findet.

§. 17.

Die None behält hiebey stets ihr merckwürdiges Abzeichen auf dreierley Art, nehmlich in der Höhe, in der Bindung und in der Auflösung, von der Secund, und zwar eben durch die Lösung am meisten, wie bereits zur Gnüge im Capitel von den Secunden, und in gegenwärtigem Haupt-Stücke gezeiget worden. Es bedarff auch dabey weder Gespöttes noch Zwanges. Eine Secunde, die um eine Octave oder mehr erhöhet ist, gleichet zwar der None in etwas; aber keine None gleichet der Secunde. Ein gewisser Fantast sagte, der König von Franckreich sähe ihm gleich

†) Als **Johann Theile** und **Zarlin**, ein Paar gültige Zeugen.

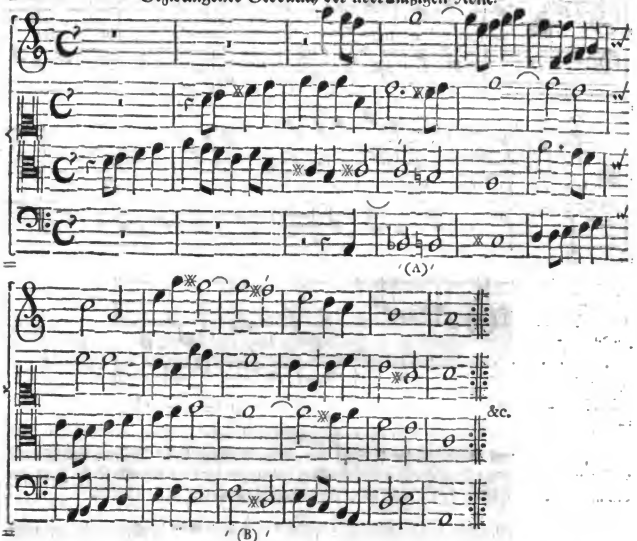
gleich, und wollte oder ſollte doch ſagen: er ſähe dem Könige etwas gleich. Der mathematiſche Verhalt gibt hier keinen Ausſchlag: er gilt nichts in dieſem Stücke.

§. 18.

Weil es denn nun mit der übermäßigen None bisher ſo ſtill geweſen iſt, als mit einem Cardinal, dem der Mund noch nicht geöffnet worden; ſo wird wol ein melodiſcher Pabſt erfordert, der ſolches bey dieſem Intervall verrichte. Bis zu ſeiner Erhebung wollen wir ſub ſpe rati ſo viel ſagen, daß die beſagte None vier Auswege wiſſe. Erſtlich durch die Gegenbewegung, da die Ober-Stimme einen gantzen Ton fällt, und die untere einen halben ſteiget, ſo, daß zwar eine Octave herauskommt, doch mit genauer Noth (A). Zum andern ſucht ſich unſre Diſſonantz zu retten durch die gerade Bewegung, da die Ober-Stimme einen halben Ton, die untere hergegen eine mangelhaffte Tertz fällt, die denn zuſammen den Semiditon machen (B). Dieſe beiden Gänge ſind in Wahrheit nicht die natürlichſten; doch iſt der letzte dem erſten darum vorzuziehen, weil der Baß ſich beſſer ſingen läßt. Sie brauchen indeß beide eine gute Bedeckung, wie das Exempel weiſet.

§. 19.

Gezwungener Gebrauch der übermäßigen None.



§. 20.

Drittens befreiet ſich die übermäßige None, in gerader Bewegung, da die Ober-Stimme eine übermäßige Secund, und der Baß eine kleine Tertz fällt, welches den Semiditon in der Harmonie hervorbringt, und dabey Gelegenheit gibt, die kleine None zu binden, und durch die kleine Sext ordentlich zu löſen.

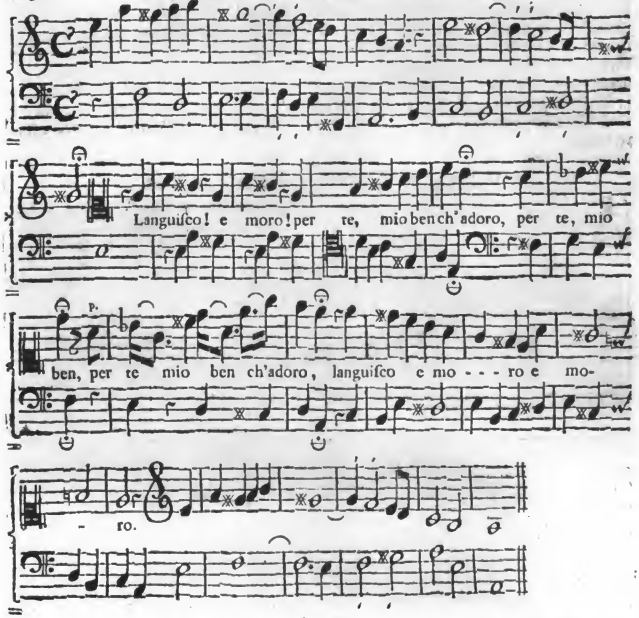
§. 21.

Viertens geſchiehet ſolches durch eine Seitenbewegung, da der Baß in ſeinem Ton bleibet und aushält; die Ober-Stimme hergegen, durch die in der Melodie gebräuchliche übermäßige Secund, gantz deutlich und natürlich (wenn wir die Umſtände der Worte betrachten) in die Octave ſchreitet. Und dieſe Weiſe iſt, meines unmaßgeblichen Erachtens, die allerbeſte und unge-

zwungenſte, zumahl da ſie auch keiner ſonderlichen Bedeckung von andern Stimmen bedarff, ſondern auf ihren eignen Füſſen ſtehet, nehmlich auf dem §. 16 angeführten melodiſchen Grunde. Daher wir auch das Beiſpiel dieſer beiden letzten Auflöſungen nur zwoſtimmig in einer halben Arie con uniſoni vorſtellig machen wollen, wie folget.

§. 22.

Ungezwungener Gebrauch der übermäßigen None.



§. 23.

Wir bitten uns nunmehro die Freiheit aus, zum Beſchluß dieſer Diſſonantzien-Materie noch einige nothwendige Erinnerungen ihrenthalben, und wegen der Geſellſchafft, ſo ſie gerne haben mögen, beizubringen: damit nicht ein eigenes Hauptſtück daraus werden dürffe.

§. 24.

Erſtlich dienet zu wiſſen, daß der mishellige Klang *) nur in einer, nicht aber in zwo oder mehr Stimmen anſchlagen müſſe. Dafern es recht und ordentlich zugehen ſoll.

§. 25.

Zweitens, daß die Löſe-Note †), ungeachtet ihres Wollauts, wenn ſie ein groſſes Intervall, d. i. eine groſſe Tertz oder eine groſſe Sext, ausmacht, nur in einer einzigen Stimme vernommen werden müſſe. Iſt es aber eine kleine Tertz oder kleine Sext, darin die Auflöſung ordentlicher Weiſe geſchiehet, ſo kan ſie gar füglich verdoppelt, oder in mehr als einer Stimme angebracht werden.

§. 26.

Drittens hat unter den dreien vornehmſten Diſſonantzien, Secund, Quart und Sept, die

*) terminus acutus intervalli diſſoni.
†) Nota vel ſonus reſolvens.

die letztere darin was besonders, daß sie am meisten allein, d. i. ohne den Beistand ihrer Mitdissonantzien gebraucht wird; da sich hergegen diese, nehmlich die Secund und Qvart, nicht so leicht mit den Consonantzien zur Gesellschafft einlassen, als die Sept. Jedoch thut es die Qvart mehr, als die Secund: denn diese nimmt kein Intervall lieber zu sich, als die Qvart. Daher ist nöthig, mit wenigen zu berichten, was sich für Consonantzien am besten zu ihnen schicken.

§. 27.

So leiden nun, viertens, die Secund und Qvart gerne die Sept neben sich, und weil sich die erste auf vielerley Art, nehmlich durch die ordentliche Hauptwege der Tertz, der kleinen Qvint, der Sept ꝛc. zu lösen weiß, hat sie, die Secund, das Vorrecht und die Ausnahm von obiger ersten Anmerckung oder Erinnerung, daß sie, bey liegender Grund-Stimme, wol zweifach oder doppelt gesetzt werden mag.

§. 28.

Solches aber kan man, fünfftens, mit der rückenden Qvarte in der Vollstimmigkeit nicht so leicht ins Werck stellen, als mit der Secunde: indem dieselbe Qvart nur einen einzigen ordentlichen Haupt-Weg durch die Sext, obgleich sonst einen Hauffen Neben-Wege hat, dadurch sie sich löset. Daß inzwischen einige Setzer die Secund, bey häuffigen Stimmen, wol drey bis viermahl in Anschlag bringen, gibt, meines wenigen Ermessens, die beste Harmonie nicht; und mögte man lieber dafür, auch nur in einem fünfstimmigen Satze, die Verdoppelung der Sext oder Octave wehlen; weil ja diese letztere bey weitem nicht so hart ins Gehör fallen, als die Secunden.

§. 29.

Ausser der Sext leidet die Secund auch wol eine Qvint neben sich, zur Gefährtin; aber alsdenn bleibet die Sext gemeiniglich zu Hause. Woraus erhellet, daß die Secund alle Consonantzien, zur Zeit, vertragen kan; nur die einzige Tertz nicht gern. Mit den übrigen Dissonantzien, der Qvart und Sept, macht sie, wie erwehnet worden, nicht die geringste Schwierigkeit sich zu vereinbaren, und läßt sie offt alle beede zu. Doch hat die Secunde mehr Gefallen an der Qvart, denn an der Sept.

§. 30.

Was die Octave anlanget, so ist unverboten, dieselbe bey dem Secunden-Accord, so wie bey allen andern Sätzen, mitzunehmen, im Fall die Vielheit der Stimmen solches erfordert. Wo mir recht ist, nehmen einige Contrapunctisten den Nonen-Accord von der Octaven-Begleitung aus; man siehet aber nicht, warum sie solches bey vielstimmigen Sachen thun sollten: so lange in einem Duet oder Trio nur derjenige Klang, worin die None unmittelbar stehen muß, in der Neben-Stimme vermieden wird. Und so weit reichte unsre sechste Erinnerung.

§. 31.

Die siebende mag seyn, daß von dem Fall, da Sept, Qvart und Secund, bey liegendem oder aushaltendem Basse, ohne eigentliche vorhergegangene Bindung zusammen anschlagen, und sich hernach in die Octav, Qvint und Tertz hinaufziehen, zwar in der zweiten Eröffnung des Orchesters, sowol von Sing- als Spiel-Sachen, schon einige Exempel angeführet worden sind; weil aber noch immer ein Tag den andern lehret, so haben sich seit der Zeit sehr viele artige Muster von welschen, ächten Sing-Stücken angegeben, darin dieser Accord etwas mehr als ein gemeiner Organisten-Griff *) sagen will.

§. 32.

Achtens bemercken wir, daß die Qvart in diesem Stücke einerley Natur mit der Secund hat, indem sie auch alle Consonantzien, ausgenommen die †) Tertz, bey sich leiden kan, wenn es ordentlicher Weise zugehen soll, wovon hier nur die Rede ist, und von den Bindungen der Dissonantzien, nicht von ungebundenen Sext-Accorden **). Denn derjenige Klang, dahin, natürlicher Weise, bey einer Bindung die Zuflucht genommen werden soll, muß nicht gegenwärtig, sondern zukünfftig seyn. Das ist, er muß nicht zugleich mit anschlagen; sondern folgen. Man

*) voy. Rameau l. c. p. 288, ingl. Heinichen p. 392, 948.

†) Wir haben zwar in der kl. G. B. Schule p. 224 drey Qvarten-Accorde, denen die Tertze beiwohnet, vorgestellet, aber auch dabey erinnert, daß sie ziemlich selten und ausserordentlich sind. Auch ist die Qvart daselbst nicht gebunden.

**) Accords de la petite Sixte werden sie von den Frantzosen genennet, und haben nur beiläuffig mit der Qvart eine Gemeinschafft.

nimmt alſo die Qvint und Qvart, oder die Sext und Qvart zuſammen, wobey die Octave allesmahl Sitz und Stimme behauptet.

§. 33.

Neuntens iſt die Sept hierin von der Secund und Qvart unterſchieden, daß ſie die Octav, Qvint und Tertz, als eine Begleitung zuläßt, ja bisweilen alle drey zuſammen annimmt. Nur die Sext muß warten oder paſſen, weil ſie dasjenige Intervall iſt, welches der Septime ordentlicher Weiſe zur Ausflucht dienet. Und wenn ſich hernach die Sept durch die Sext löſet, ſo können zwar die Octave und Tertz, als Geſpielinnen, Fuß halten; aber denn ſchickt ſich die Qvint nicht mehr dabey.

§. 34.

Zum zehnten ſtehet zu mercken, daß die None eigentlich drey Conſonantzien, nehmlich die Sext, Qvint und Tertz, gerne zur Geſellſchafft haben mag; iedoch nur ein Paar derſelben zur Zeit. Sie, die None, iſt die eintzige Diſſonantz, ja, das eintzige Intervall in der Setz-Kunſt, welches ſich mit der Octav, in ſofern wir ſie beide *) genau nehmen, bey wenig Stimmen nicht gut vertragen kan, eben darum, weil die Löſung der gebundenen None, ordentlicher Weiſe, in der Octave zu ſuchen iſt. Was nun aber zur Löſung dienen ſoll, das muß von Natur an der Bindung kein Theil haben. Auf welche Art gleichwol auch dieſe Erinnerung einzuſchräncken und zu verſtehen ſey, ſolches iſt bereits oben §. 30 gelehret worden.

§. 35.

Wenn elftens die Sext und Qvint, gleich einer Bindung, vorkommen, haben ſie die Tertz zur Gefährtin, und machen mit dem Baß vier beſondre Stimmen aus, ohne Verdoppelung irgend eines Klanges. Will einer fünf haben, ſo verdoppele ſich der Grund-Klang und bringe die Octave hervor; will er ſechs haben, ſo mag die Sext, nicht aber die Qvint, zwiefach erſcheinen, aus der Urſache, weil die Qvint in dieſem Fall gleichſam eine Diſſonantz vorſtellet, und herunter treten muß, welches die Sexte nicht thun darff, wie bereits oben, im ſechſten Capitel dieſes Theils §§. 17 und 18, erwieſen worden iſt.

§. 36.

Ein mehrers hievon, nehmlich von denjenigen Intervallen, die den Diſſonantzien zur Begleitung dienen, wird man gehöriger Orten in Heinichens Werck antreffen. Wozu denn auch die kleine General-Baß-Schule dienen kan.

§. 37.

Diejenigen Bindungen nun, ſamt ihren ordentlichen und auſſerordentlichen oder nur vermeinten Auflöſungen der Diſſonantzien, ſo in dieſen fünf letztern Haupt-Stücken angeführet worden, ſowol, als ihre Geſellſchafft und Zubehör, müſſen nothwendig vorher wol eingeſehen, gefaſſet und reiflich erwogen werden, ehe man ein Stück auszuarbeiten vor ſich nimmt. Keiner will ſich heut zu Tage ſolcher Wege bedienen, die gar zu gemein und betreten ſind. Jederman bemühet ſich vielmehr, allerhand neue Ausweichungen zu erſinnen: es iſt auch ſolches nicht zu tadeln.

§. 38.

Aber man muß nichts unnatürliches, gezwungenes und gleichſam bey den Haaren herzugezogenes mit unterlauffen laſſen: wie nur gar zu offt von den neuern Componiſten, abſonderlich in Anſehung der Diſſonantzien geſchiehet. Solche nichtige Erfindungen mögen weder die Muſic noch ihre Befliſſene empor bringen. Verbotene Wege ſind allemahl abgeſchmackt. Was zu ſehr ausgekünſtelt wird, verliert ſein wahres Weſen.

§. 39.

Nicht nur unſre arbeitſame Lands-Leute ſtoſſen hierin gar offt an; ſondern auch einige Frantzmänner ſelbſt (der ausſchweiffenden Welſchen zu geſchweigen) beginnen anitzo ſolche krumme Spuren zu ſuchen, die ſie gewiß zum Tempel der Pedanterey führen werden, wenn ſie nicht bey Zeiten umkehren, und die ihren Vorfahren ſo ſehr beliebten Steige der Natur und edlen Einfalt wandeln. Wir mögen ſo viel neues, und unſrer Meinung nach, wunderwürdiges erſinnen, als wir immer wollen, ſo muß doch alles, es ſey zum Gebrauch oder zur bloſſen Luſt beſtimmet, auf ordentlichen und natürlichen Gründen beruhen.

§. 40.

Vielleicht ſind in dieſer unſrer Abhandlung einige ſonderbar-vermeinte Auflöſungen, die vornehmlich bey hefftigen Gemüths-Bewegungen Nutzen ſchaffen ſollen, und deren man mit der Zeit ins

*) Octava & Nona ſtricte ſic dictæ.

immer mehr ausdenckt, vorbey gelaſſen worden: vieleicht dürffte es auch ſcheinen, als ob die übermäßigen und verminderten Intervalle nicht gnugſam von den gewöhnlichen abgeſondert wären: vieleicht hätte auch der figürliche Gebrauch bey den Diſſonantzien wol ein eigenes Hauptſtück verdienet, um ihn deſto merklicher von dem allgemeinen zu unterſcheiden. Allein wir müſſen unſern Nachfolgern auch ihr Theil laſſen, welchen ſie nun, da die Bahn gebrochen, deſto leichter beitragen können. Hier iſt nur eine Anzeige des Weges zur Vollkommenheit; nicht die Vollkommenheit ſelbſt.

Funfzehntes Hauptſtück.

Von der Nachahmung.

*** *** ***

§. 1.

Hat nun einer mit Fleiß abgenommen, wie mit Conſonantzien und Diſſonantzien umzugehen ſey, und weiß dabey, nach Anleitung des zweiten Theils dieſes Wercks, wie er eine untadelhaffte und feine Melodie machen ſoll: der kan alsdenn ſeine Gedancken auf gute harmoniſche Sätze richten, und die Hand an vollſtimmige Sachen legen.

§. 2.

Solche Arbeit aber muß er niemahls, ohne ſonderbare Abſicht, angreiffen, welche Abſicht vornemlich dahin zu lencken ſtehet, daß eine Stimme die andre gleichſam Geſprächsweiſe unterhalte, Fragen aufwerffe, Antworten gebe, verſchiedener Meinung ſey, Beifall erhalte, ſich vereinbare, Wiederſpruch annehme u. ſ. w.

§. 3.

Denn, gleichwie eine Unterredung, da zu allen Vorträgen bloſſerdings Ja oder Nein geſaget, und keine Unterſuchung vorgenommen, keine Behauptung angebracht, keine Gegenrede verſpüret, kein kleiner freundlicher Streit erreget, ja, gar keine Mühe genommen wird, es einander nach oder auch zuvorzuthun, gar bald ſchläfrig macht, und ſchlechte Freude erwecket: alſo erfordert auch eine iede Harmonie, wenn ſie gleich nur aus zwo Stimmen beſtünde, eben ſolche Erörterung, Einwürffe, Beiſprüche und Luſtgefechte in den Klängen, die man durch kein beſſers Mittel, als durch die ſo genannte Nachahmung, welche mit ihrem Kunſtworte, Imitatio, vel potius Aemulatio vocum heiſſet, vorſtellig machen kan.

§. 4.

Dieſe Nachahmung nun hat in der Muſic dreierley zu bedeuten. Denn erſtlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uibung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen *) anzuſtellen, worin ſchier das gröſſeſte Hülfsmittel der Erfindung beſtehet, wie an ſeinem Orte geſaget worden iſt. Fürs andre wird diejenige Bemühung verſtanden, ſo man ſich gibt, dieſes oder jenen Meiſters und Ton-Künſtlers Arbeit †) nachzumachen: welches eine gantz gute Sache iſt, ſo lange kein förmlicher Muſicaliſcher Raub dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettſtreit **), welchen verſchiedene Stimmen über gewiſſe Förmelgen, Gänge oder kurtze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen.

§. 5.

Und von dieſer letztern Art der Nachahmung ſoll hier vorzüglich gehandelt werden; doch ohne die beiden andern gäntzlich auszuſchlieſſen. Es iſt alſo unſre Nachahmung dieſes Ortes nichts anders, denn die Beſtrebung einer oder mehr Folge-Stimmen, demjenigen melodiſchen Satz, welcher vorher gehöret worden, auf das beqvemſte, und ohne Einſchränckung der Intervalle und des richtigen Wiederſchlages, einiger maaſſen ähnlich zu werden.

§. 6.

Da ſonſt eine rechte Fuge ihre geweiſete Wege hat, daß ſie auf gewiſſe Art eben dieſelben

*) Imitantur res naturales & animi motus. *Evocat in Phthongos animi conamina Phrynis.*

†) *Imitatio hujus illiusve Auctoris.* Je tache d'imiter le grand Lully, non en Copiſte ſervile, mais en prennant, comme lui, la belle & ſimple Nature pour modele. So ſchreibt Rameau, Preface des Ind. Galant. Er heißt auch Jean Batiſte wie Lully, und ich wünſche, daß nomen und omen übereinſtimmen mögen.

**) Imitationem moduli vel ſubjecti cujuſdam.

Intervalle, dieſelbe Ton-Art, Geltung der Klänge und andre Umſtände, wenigſtens bey der erſten Beantwortung in acht nehmen muß, wovon weiter unten gehandelt werden ſoll; ſo bedienet ſich hergegen die freie Nachahmung des Vorrechts, die Intervalle zu verändern, nach dem es beliebig iſt, und an ſolchem Orte anzufangen, wo ſichs am beſten ſchicken will.

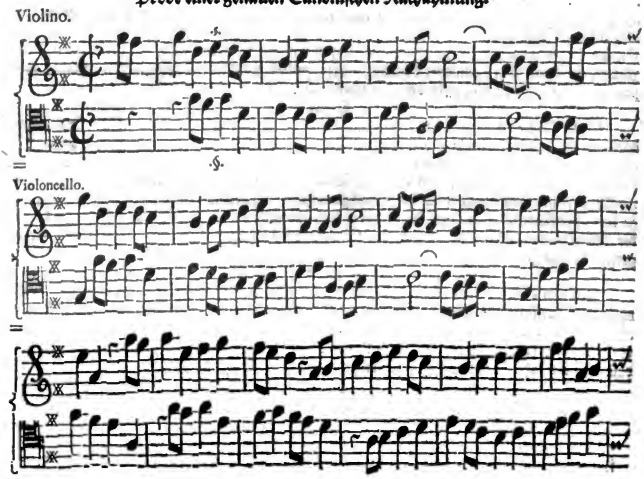
§. 7.

Es bindet ſich ferner die bloſſe Nachahmung an keinen beſondern Wiederſchlag des Haupt-Satzes; verlängert, verkürtzet, und verwandelt vielmehr den Unterwurff nach dem eigenen Gefallen des Setzers. Doch ſo, daß die Aehnlichkeit nicht aufgehaben werde. Offt folget die eine nachgehende Stimme der andern als im Circul- oder Kreis-Geſange, durch eben dieſelbigen Klänge, oder durch Octaven nach: offt ganz; offt halb; offt weniger; offt nur in einer; offt in mehr Stimmen. Und iſt doch kein rechter Wiederſchlag: denn das canoniſche Weſen in der Octav und im Uniſon hat keine eigentliche Repercuſſion; es iſt keine Riſpoſta, keine Beantwortung, ſondern eine ſolche gezwungene Nachfolge dabey zu finden, da die andre Stimme eben daſſelbe, in eben demjenigen Klange, oder in einem gleichmäßigen nachklinget, was die erſte vorher geſungen hat. Jederman wird begreiffen, daß hierin kein Wiederſchlag ſeyn könne. Ein anders iſt, wenn man im Kreis-Geſange *) Nachfolgungen in der Qvint oder Qvart antrifft: alsdenn kan es eine Beantwortung heiſſen.

§. 8.

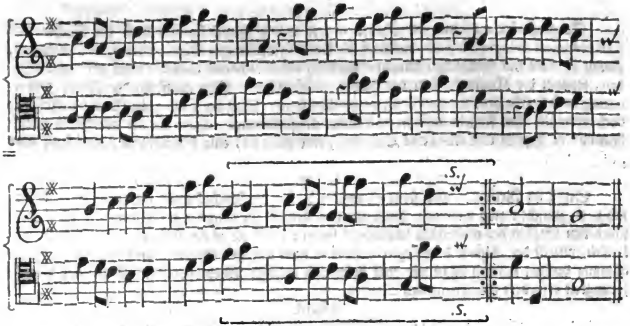
Von dieſer Circul-mäßigen und gebundenen Nachfolge, wie dieſelbe auch ſo gar in einer Bewegungs-vollen Melodie, gantz vom Anfange bis zum Ende, ohne den geringſten Abbruch des Haupt-Weſens, ja vielmehr mit deſſen gröſſeſtem Vortheil und Wolſtande geſchehen könne, wird folgendes Beiſpiel eines bekannten Tantzes kein unebenes Zeugniß ablegen, und nicht unwürdig ſeyn, einen kleinen Raum, zur Erläuterung deſſen, was geſaget worden, einzunehmen.

Probe einer genauen Canoniſchen Nachahmung.



§. 9.

*) Es wird hierunter verſtanden der Canon, d. i. Fuga perpetua, oder in conſequenza.



§. 9.

Die freie Nachahmung hergegen kehret ſich an kein mi, fa, an keine Ton-Art, an keinen Sprengel; an keine abgemeſſene Gleichheit der Sprünge, noch ſonſt an andre Regeln, die dahin gehören. Wiewol ſie ſich dennoch, nach allen Ausweichungen, wieder in die rechte Gleiſe lencken laſſen, und zum Ziel legen muß.

§. 10.

Die Nachahmung, ſagt ein für mich allzutiefſinniger Frantzmann†), könne wol in einer einzelnen Stimme (d. i. in einer Monodie) Statt haben; die Fuge aber müſſe ihren Satz in allen Parteien nach einander hören laſſen, und darin beſtehe ihr Unterſchied. Ob man was armſeligers, zur Errichtung eines Unterſchiedes, ſagen und dencken möge, will ich iedem Leſer zu beurtheilen anheimſtellen, der da weiß, daß der förmliche Unterſchied zwiſchen einer Fuge und Nachahmung nicht in ſolchen Nebendingen, ſondern hauptſächlich in dem Wiederſchlage beſtehe.

§. 11.

Es muß alſo die Nachahmung mit der Wiederholung nicht vermiſchet werden, welches obiger Schrifftſteller gethan hat. Jene erfordert wenigſtens zwo Stimmen; dieſe mag es wol mit einer einzigen beſtellen. Es kan von einem individuo ſchwerlich geſaget werden, daß es ſich ſelbſt nachahme; wol aber, daß eben dieſelbe Perſon ihr voriges Thun auf eine oder andre Art wiederhole. Alle Wiederholung iſt keine Nachahmung; aber alle Nachahmung iſt gewiſſer Maaſſen eine Wiederholung. Wenn ich nun in einem zwoſtimmigen freien Geſange etwas nachahmte, und bald darauf in einer ordentlichen zwoſtimmigen Fuge (denn die gibt es auch) den Haupt-Satz fein richtig nach einander hören lieſſe, wer würde mir, aus obigem ſeichten Grunde, ſagen oder unterſcheiden können, welches die Fuge oder die Nachahmung ſey? Ich ſpreche, aus obigem Grunde: denn es ſind ſchon andre, daraus mans wiſſen kan *).

§. 12.

Wer demnach die Nachahmung in einer einzeln Stimme behaupten wollte, da doch nur bloſſe Wiederholungen vorkommen, der könnte auch eben ſo leicht eine Fuge zum Solo, oder ein Solo zur Fuge machen, welches was neues wäre. Alle Fugen ſind regelmäßige Nachahmungen; die aber alsdenn mehr Gleichheit, als Aehnlichkeit haben.

§. 13.

Wir ſind gemüßiget worden, uns bey dieſem Vortrage ein wenig aufzuhalten, aus der Urſache, weil nichts in der gantzen Setz-Kunſt gröſſern harmoniſchen Nutzen hat, als eben die Nachahmung. Niemand kan einen artigen, auch nur zwoſtimmigen Satz machen, der nicht vorher einen gründlichen Unterricht, und einem deutlichen Begriff davon hat, damit er die Imitation wol anzuwenden wiſſe. Grillen nützen niemand.

†) L'on diſtingue la Fugue de l'Imitation en ce que celle ci peut n'avoir lieu que dans une ſeule partie-au lieu que la Fugue doit etre entendue alternativement dans chaque partie. *Ram. Tr. de l'Harm. p. 165.*

*) vid. §. §. 6 & 7 huj. cap.

§. 14.

So groß aber auch nun der Nutzen iſt; ſo wenig Kunſt braucht doch die Sache: und eben deswegen wünſche ich ſtets, daß doch die Leute ihre unnützen Künſte ſparten, ſolche nehmlich, womit ſie alles nur ſchwer und verwirret machen, nichts recht aus einander legen oder unterſcheiden, ſondern die Knörpel, ſtatt der Bande, zerſchneiden. Man darff nur der Natur folgen, darauf doch ſo ſehr gepochet und ſo wenig geachtet wird: Man darff nur ohne Zwang verfahren; doch niemahls ohne Abſicht auf eine oder andre Nachahmung. Dieſe ſcheinet allerdings unentbehrlich: es komme eine Arie, eine Ouvertür, eine Cantate, eine Symphonie, oder ſonſt was zu ſetzen vor.

§. 15.

Selbſt im Recitativ, wer ſollte es dencken? hat die Nachahmung viel zu ſagen. Wenn ſich z. E. zwiſchen zwo und mehr Perſonen eine gewiſſe Aehnlichkeit der Gedancken †) an verſchiedenen Stellen des wörtlichen Vortrages findet: ſo ſchickt es ſich ſehr wol, eben dieſe Aehnlichkeit mittelſt der Klänge darzulegen. Aber in einer einzigen Stimme kan ſolches keine Nachahmung heiſſen; ſondern es iſt nur eine bisweilen verſetzte Wiederholung. Denn alle Gleichförmigkeit erfordert wenigſtens den Dualem.

§. 16.

Inzwiſchen haben die Frantzoſen eine andre Art der Nachahmung in ihren Recitativen. Wenn nehmlich die Singeſtimme vom Donner, Ungeſtüm und von der Verwirrung handelt, ſo erhebt ſich alſofort im Baß ein Weſen, Poltern und Rollen; dadurch zwar jene Ausdrückungen ziemlich vorgeſtellet oder nachgeahmet werden; doch nur den Worten, nicht dem Geſange und Gedancken nach.

§. 17.

Wiederum machen einige Gallier ſo wenig Staat von der Nachahmung in dem allerbeſten Verſtande, daß ich faſt, zum Nutzen des gemeinen melodiſchen Weſens, gezwungen bin, den offtmin Ehren gedachten berühmten Verfaſſer des harmoniſchen Tractats *) ſelbſt redend hiebey einzuführen, und zugleich darzuthun, daß er die Nachahmung mit der Wiederholung ohne alle Gnade vermiſchet. Ich frage aber einen Schüler, was das ſey, wenn David im erſten Vers des achten Pſalms, und wiederum im zehnten Vers ſinget: **Herr, unſer Herrſcher, wie herrlich iſt dein Nahme in allen Landen?** Er wird ſagen: es ſey eine Wiederholung. Wenn aber David, eben der David, im 98 Pſalm ſpricht: **Er ſieget mit ſeiner Rechten und mit ſeinem heiligen Arm** ꝛc. Eſaias aber dagegen im 52 Cap. v. 10 ſchreibt: **der Herr hat offenbaret ſeinen heiligen Arm vor den Augen aller Heiden** ꝛc. ſo wird mein vernünfftiger Schüler geſtehen: Es ſey eine Nachahmung.

§. 18.

Im Regiſter des mehr erwehnten Tractats weiſen die Worte: Imitation. Ce que c'eſt qu' Imitation, auf obangeführte Stelle, und zugleich auf p. 332, alwo ein merckwürdiger Spruch††) ſtehet, den ich hier verteutſchen will: **Die Nachahmung, heiſſt es daſelbſt, hat nichts beſonders, welches eine Aufmercksamkeit verdiente; ſie beſtehet nur** NB. **in der willkührlichen Wiederholung eines gewiſſen Stückleins der Melodie, es ſey in welcher Stimme es wolle, ohne Beobachtung andrer Regeln.**

§. 19.

Das heißt cavalieriſch von einer Sache geredet, die faſt alle Schönheit der Harmonie ausmacht. Die Nachahmung iſt aller Fugen Urſprung, und verdient weit mehr Unterſuchung, als die Fugen ſelbſt, weil ſie weit mehr gutes ſtifftet, nicht ſo unbiegſam iſt, und faſt allenthalben zu Hauſe gehöret. Sie nimmt aber ihre Regeln bloß aus dem guten Geſchmack her, den mancher nicht kennet.

§. 20.

†) S'il ſe trouve une conformité des ſentimens dans pluſieurs endroits des paroles, c'eſt pour lorsqu'il eſt à propos de faire rencontrer la même conformité dans le chant dont on ſe ſert pour les exprimer: ce que nous appellons Imitation. *Ram.* l. c. p. 163. Hierwieder habe ich nichts einzuwenden.

*) Heinichen nennet dieſen Tractat gelehrt und ſpeculativ. Von dem erſten Prädicat hat ſich meiner Einfalt noch nichts offenbaren wollen; von dem andern aber habe mehr als zu viel angetroffen.

††) L'imitation n'a rien de particuliere (ſoll heiſſen particulier: mit Erlaubniß, daß der Teutſche einen Frantzmann in ſeiner Mutterſprache ausbeſſert) qui merite attention: elle conſiſte ſeulement à faire repeter à ſon gré, & dans telle partie que l'on veut, une certaine ſuite de chant, ſans autre regularité.

Digitized by Google

§. 20.

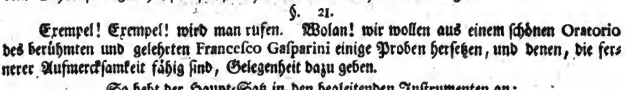
Was nun die Arien betrifft, so haben sie heutiges Tages, nachdem die Oden ziemlich aus der Mode gekommen, fast alle einen gewissen Unterwurff oder kurtzen Haupt-Satz, (Thema, Subjectum) darin, so viel möglich, schon der gantze Inhalt, Affect und Zweck des Gesanges stecken muß: wie bey der melodischen Lehre dargethan worden ist. Dieser Haupt-Satz wird entweder im Baß, oder in den Instrumenten, die eine Singstimme begleiten, und ihre Ankunfft vermelden, bisweilen auch in der Singstimme allein, als wie etwa gewisse, merckwürdge Text-Worte, die ausgearbeitet oder erkläret werden sollen, vorangestellet, und durch die folgende Melodie, wenns auch nur eine zwostimmige ist, bald hie bald da nachgeahmet und angebracht: welches dem Gehör so angenehm fällt, daß nichts darüber erdacht werden mag.

§. 21.

Exempel! Exempel! wird man rufen. Wolan! wir wollen aus einem schönen Oratorio des berühmten und gelehrten Francesco Gasparini einige Proben hersetzen, und denen, die fernerer Aufmerckſamkeit fähig sind, Gelegenheit dazu geben.

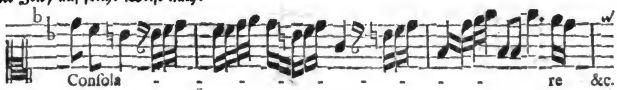
So hebt der Haupt-Satz in den begleitenden Instrumenten an:

Aria.



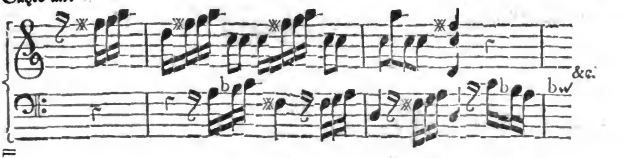
§. 22.

Diesen Haupt-Satz ahmet hiernächst die Singe-Stimme folgendergestalt, doch zu gelegener Zeit, auf solche Weise nach:



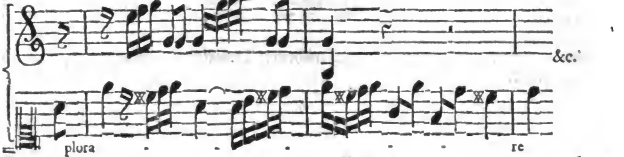
§. 23.

Ein wenig weiter hin stellen die Instrumente samt dem Basse wiederum in einem Zwischen-Spiele, da die Stimme pausiret, die nächste geschickte und versetzte Nachahmung des Haupt-Satzes an:



§. 24.

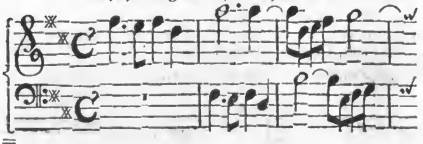
Und endlich, nachdem auch im letzten Theile der Arie sothane imitationes hin und wieder mit Verstande angebracht worden, nimmt die Singstimme unter andern, auf nachstehende Weise, dergleichen noch einmahl, samt den Instrumenten vor:



§. 25.

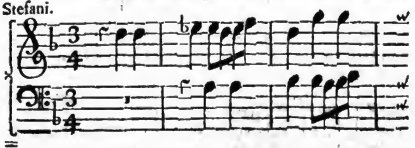
Die Ouvertüren, sowol im ersten, als andern Theile, haben ihre gröſſeste Schönheit besagter Nachahmung zu dancken, da es immer eine Stimme der andern gleich zu machen sucht; absonderlich die obere und untere, doch ohne Vergessung der mittlern. Ja, es ist offtmahls das gantze allegro, oder der zweite Absatz einer Ouvertür nichts anders, als eine ungebundene oder Schein-Fuge, d. i. eine Nachahmung, welche gemeiniglich eine bessere Wirckung in den Ohren thut, als alle regelmässige Wechsel-Gesänge, zumahl wenn diese ihren rechten Meister nicht antreffen. Ich meine die Fugen, weil sie immer mit ihrem Führer und Gefährten, als mit der Frage und Antwort abwechseln.

Nachahmung im ersten Theil eine Ouvertür.



Nachahmung im andern Theil einer Ouvertür.

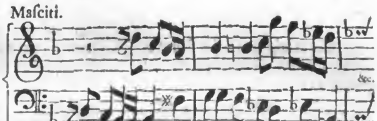
Stefani.



§. 26.

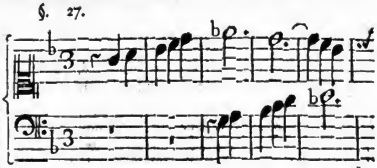
In einer Sonate treffen wir nebenstehendes an, und fast in allen guten Sonaten finden sich dergleichen, ohne daß es mancher bemercket. Gegenwärtiges stehet noch dazu in einer sogenannten Allemande, Violino solo. Daher führe ich meinen Beweis, daß einer zuvor die imitation untersuchen, kennen und brauchen lernen müsse, ehe er auch nur anfange, einen Baß zur Oberstimme zu setzen.

Masciti.



§. 27.

In Cantaten gibt es hin und wieder ausnehmende Sätze, die man mit dem Arioso, auch wol Obligato, und bisweilen gar mit dem Allabreve betitelt, diese müssen fast nothwendig der Nachahmung zu Gebote stehen, und darin die natürliche (nicht eben künstliche) Geschicklichkeit des Setzers bezeugen. Von solchen hervorragenden Sätzen haben die Cavaten ihren Ursprung, die gemeiniglich nachdenckliche Sprüche oder Gedancken enthalten, und von den Arien unterschieden sind.

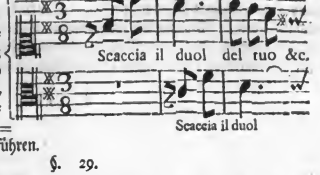


§. 28.

§. 28.

In rechten, auf welſche Art ausgearbeiteten Duetten ſind die Nachahmungen ſo häuffig anzutreffen, als vormahls die Fügelein in den Moteten *) waren, und noch ſind an Ort und Stelle, wo man es nicht beſſer weiß, oder kein geſchmackteres Gericht vorzuſetzen hat. Ich will nur, um den Raum zu ſparen, ein gantz kurtzes Muſter anführen.

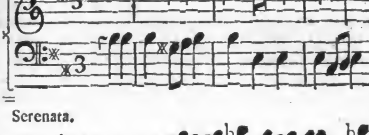
Duetto.



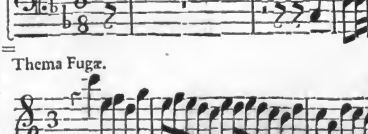
§. 29.

In einer Symphonie, in Concerten, Serenaten u. ſ. w. iſt der Nachahmungs-Gebrauch zehnmahl gröſſer, als der ordentlichen Fugen ihr. Ja, was führen wir mehr an? Es können die allerbeſten und künſtlichſten Fugen ſelbſt dieſer obſiegenden Nachahmung, die ihrer aller Mutter iſt, auf keinerley Art und Weiſe entbehren, wenn ſie was nutzen ſollen: indem zwiſchen den eingeführten Haupt-Sätzen allemahl etwas nachahmendes mit guter Manier eingeſtreuet werden muß, welches nicht nur zur Abwechſelung und Veränderung der langweiligen Wechſel-Leier, ſondern vornehmlich zur Verbeſſerung der Harmonie dienet, und dem geſcheuten Setzer ſehr wol zu ſtatten kömmt; maaſſen er durch dergleichen Beihülffe viele ungebahnte Wege eben machen, und Gelegenheit finden kan, ſeine verpflichtete Förmelgen zu rechter Zeit, d. i. unvermuthlich wieder anzubringen. Wir wollen von einer Symphonie ein Eckgen; aus einer Serenata eine kleine Probe; den Haupt-Satz einer Fuge, und die daraus hergenommene Erfindung des nachahmenden Zwiſchenſpiels hier neben anfügen, damit ein ieder unſre Meinung deſto beſſer begreiffe.

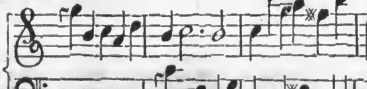
Sinfonia.



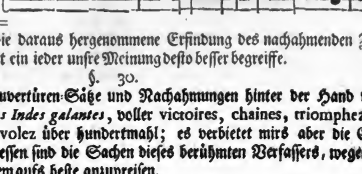
Serenata.



Thema Fugæ.



Imitatio.



§. 30.

Ich habe noch ſchöne Ouvertüren-Sätze und Nachahmungen hinter der Hand von Mr. Rameau, aus ſeinem Balet: *Les Indes galantes*, voller victoires, chaines, triomphez, fuyez, accourez ꝛc. vornehmlich aber volez über hundertmahl; es verbietet mirs aber die Enge des Raums, ſie herzuſetzen. Indeſſen ſind die Sachen dieſes berühmten Verfaſſers, wegen der gekünſtelten Nachahmungen, iedem aufs beſte anzupreiſen.

*) Es iſt mir neulich das Laboravi clamans aus dem 69 Pſ. in vier Fügelein hinter, über, unter, und in einander aufgeſtoſſen, mit den ſehr unbequemen Worten: 1) Ich habe mich müde geſchrien. 2) Mein Hals iſt heiſch. 3) Das Geſicht vergeht mir (bey allen dieſen dreien Vorträgen ſingt ſichs in Wahrheit blutübel) und 4) Daß ich ſo lange harren muß ꝛc.

Digitized by Google

§. 31.

Wer nun sagen wollte, daß die Lehre von der Nachahmung, welche fast alles zur geschickten Aus- und Durchführung beiträgt, keiner Aufmerckſamkeit werth sey, der würde sich billig verdächtig machen. Man sehe die muſicaliſchen Wercke heutiger Welt, ſie mögen seyn, welcher Gattung ſie wollen, die Tantz-Muſic gar nicht ausgenommen, nur mit rechten Augen an, es wird ſich deren keines finden laſſen, darin die Nachahmung nicht mehr, oder weniger herrſche.

§. 32.

Selbſt bey den einfältigſten Kirchen-Geſängen kan ein Organiſt, im Vorſpielen, der Nachahmungen unmöglich müßig gehen, wenn er anders was gefälliges vorbringen will. Mich deucht, das verlohne ſich gar wol der Mühe, wo nicht durch Regeln, doch durch Anzeigen und Beiſpiele zu weiſen und zu lehren, wie dergleichen allgemeine und unentbehrliche Haupt-Reitzungen des Gehörs am bequemſten angebracht, und auf das natürlichſte bewerckſtelliget werden mögen.

§. 33.

Mir mag es genug seyn, die allererſten Fußtapffen dieſes annoch unbetretenen Pfades angewieſen zu haben. Vieleicht macht ſich iemand darüber, und läßt ſolchen Fuß-Steig bis zu einer Heer-Straſſe erweitern. Uns ſoll nichts lieber seyn, als dergleichen löbliches Unternehmen zu befördern; ob mir gleich mancher Ritterdienſt bey dieſer Arbeit verſaget, ja kein einziger geleiſtet worden iſt: auch nicht auf Begehren und um die Gebühr, bey aufgeſtoſſener Leibes-Schwachheit.

Sechszehntes Haupt-Stück.

Von Zwoſtimmigen Sachen.

** ** **

§. 1.

WEil alles, was harmoniſch iſt und heiſſet, ſich nothwendig der Nachahmung unterwerffen muß, wenn es Art haben ſoll, ſo muſte deren Abhandelung billig vorangehen, ehe auch nur mit einem zwoſtimmigen Satz unſrer eignen Arbeit einen Verſuch zu machen rathſam befunden worden.

§. 2.

Ein zwoſtimmiger Satz, mit ſeinem Kunſt-Nahmen Bicinium, iſt demnach der erſte Schritt zur Vollſtimmigkeit: denn das heiſſet ſchon eine Symphonie oder Zuſammenfügung der Klänge, wenn zwo ungleiche Stimmen ſich zu einem angenehmen Wollaut mit einander vereinbaren *). Das Bicinium iſt gleichſam die Landwehre und Vorſchantze der Harmonie, wodurch ihr Nahm und ihre Würde geſchützet und vertheidiget werden. Bald erſtrecken ſich ihre Gräntzen weiter, und kommen ihr drey, vier und mehr Stimmen zu Hülffe †). Unter allen Muſicalien machen doch die zwoſtimmigen den gröſſeſten Hauffen.

§. 3.

Anlangend nun die Verfertigung eines ſolchen zwoſtimmigen Satzes, ſo iſt einem Anfänger nicht beſſer zu rathen, als daß er erſtlich eine Uibung anſtelle und verſuche, wie ein geſchickter Baß zu einer bereits von iemand anders gemachten Ober-Stimme zu ſetzen ſey. Meines wenigen Erachtens muß hievon der Anfang gemacht werden, bevor man ſelber zwo verſchiedene Stimmen aus eigener Erfindung zu Papier bringen will.

§. 4.

Dieſer Vorſchlag kan ſo ausgeführet werden, daß man ſich wehle, was nur etwa zum erſten auf-

*) Symphonia eſt duarum vocum diſparium inter ſe junctarum dulcis concentus. *Cenſorin. de accent.* welches Werck von dem de Die natali unterſchieden iſt.

†) Duarum itaque vocum, velut præſidio, nomen dignitatemque Muſica tutata eſt atque defendit: mox fines ulterius etiam protulit, & trium, quatuor pluriumque ſonorum potita. *Eryc. Putean. Muſathena p. 19.*

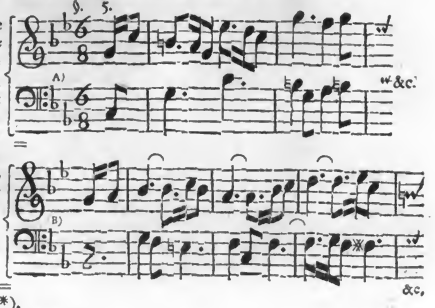
Digitized by Google

auffſtöſt, es ſey alt oder neu, Choral- oder Figural ꝛc. und dasjenige, was im vorigen Haupt-Stücke erinnert worden, dabey nicht aus den Augen ſetze. Es wird ſich finden, daß auch ziemlich gewiegte Jünger weit vom Ziel ſchieſſen, wenn das gewehlte oder vorgegebene Stück einen tüchtigen Meiſter hat, deſſen Baß dazu ihnen unbekannt iſt und ſeyn muß.

§. 5.

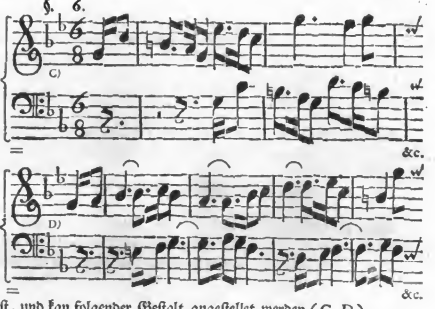
Wenn ich z. E. eine Gique nähme, und ſetzte zu der Oberſtimme den hierneben befindlichen gantz guten Baß A); ginge hernach auf eben ſolche Art mit dem Uiberreſt des erſten Theils zu Wercke; machte dann ferner, im zweiten Theil, zu der (Lit. B) befindlichen, und aus der Mitte herausgenommenen, Modulation auch die darunter geſetzte, untadeliche Grundſtimme: ſo könnte man zu mir ſagen:

Das Unrecht iſt vermieden;
Doch dir kein Lob beſchieden *).



§. 6.

Es fehlet hier aber an dem Haupt-Weſen. Was iſt das? Es iſt die Nachahmung, ohne welche alles höltzern klinget. Denn man findet leicht eine Tertz oder Sext, die ſich zu der Ober-Stimme ſchicket; aber das macht die Sache nicht aus. Es muß eine gewiſſe Abſicht in allen Dingen herrſchen, die auf etwas mehres, als die bloſſe Nothwendigkeit gerichtet iſt. Und wenn man die vorhabende Exempel nur recht betrachtet, ſo flieſſet die Nachahmung gantz natürlich aus der Melodie ſelbſt, und kan folgender Geſtalt angeſtellet werden (C, D).



§. 7.

Solcher Exempel bediene man ſich; ſetze ſie ſo viel und ſo lange, bis eine Fertigkeit in dieſem Stücke zu wege gebracht werde. Wobey es ſich von ſelbſten ſchon verſteht, daß einer, der Luſt und Nutzen von dieſer Uibung haben will, die Bäſſe des Meiſters vor ſeinen eigenen Augen ſo lange verborgen und verdeckt halten, auch keine Note eher davon anſehen muß, bis er zuvor ſein Heil ſelbſt daran verſucht habe.

§. 8.

Dieſes ſey geſagt, wenn iemand ohne Anführer arbeiten und zu Wercke gehen wollte. Hat er aber einen Lehrer und deſſen lebendige Stimme bey ſich, ſo iſt es deſto beſſer: denn derſelbe wird ſchon wiſſen, wie hierin zu verfahren ſey, nehmlich: daß die Ober-Melodie allein ausgezogen, und vom alten Baß gar nichts dabey zum Vorſchein gebracht werde. Bey der Zuſammenhaltung des neuen und alten Baſſes muß ſich denn bald zeigen, wo es unrecht, wo es gut, und auch wo es beſſer hätte ſeyn können.

§. 9.

Sehr nützlich dürffte es ſeyn, ſich die nöthigem Gründe und Anmerckungen über eins und anders

*) . . . . . Vitavi denique culpam,
Non laudem merui. Hor. A. P.

ders hiebey schrifftlich ertheilen zu lassen. Hat man Gelegenheit dazu, so geräth gewiß der Unterricht desto glücklicher, und die Begriffe bekleiben fester, wenn sie von tüchtigen Ursachen unterstützet werden.

§. 10.

Ob nun zwar, wie gesagt, in allen und ieden Sätzen hauptsächlich auf eine geschickte Nachahmung zu sehen ist, so hat man doch daneben noch viererley zu beobachten. Erstlich: daß es nicht genug sey, eine blosse Melodie vorzunehmen, die weiter nichts sagen will, als daß sie sich singen läßt; sondern daß solche Melodien, solche Worte dazu ausgesuchet werden, die allemahl etwas sonderbares bedeuten, und gewisse Vorstellungen thun, oder Leidenschafften ausdrücken. Sonst würde man die Nachahmungen ohne Absicht anbringen, und zwar einen harmonischen, nicht aber einen beweglichen Nutzen von dergleichen Kunst-Uibungen haben.

§. 11.

Fürs andre darff nicht der geringste Zwang bey den Nachahmungen mit unterlauffen, weil solches sehr schulfüchsig herauskommen, und viel besser seyn würde, einen gantz schlechten, ehrbarn Baß allen gekünstelten und gar zu weit geholten Imitationen vorzuziehen: zumahl wenn sich diese gar schlecht zu der Sache, die vorgestellet werden soll, schicken oder reimen. Als wenn z. E. von frölichem Gesange die Rede wäre, und man liesse die Melodie dabey durch halbe Tone gehen, auch hernach den Baß solches nachahmen, wodurch der Gesang nothwendig mehr kläglich, als freudig werden müste; obgleich die Förmeigen sonst gut genug wären.

§. 12.

Drittens muß eine Unter- oder Grund-Stimme eben sowol ihre gute Melodie und singbaren oder angenehmen Gänge, nach ihrer Art, beobachten, als eine hervorragende Ober-Stimme. Doch werden bey jener, das ist zu sagen, bey den Bässen grössere und weitere Intervalle erfordert, als bey dieser, nehmlich bey der Haupt-Partey, insgemein davon zu reden. Die Ursache ist, daß die Klänge, ie tiefer sie sind, ie langsamer und träger sie ihre Bebungen machen, welche bey engen und hurtig auf einander folgenden Intervallen sich zu sehr verwickeln und verwirren. Daher kömmts, daß unsre geschwinden Bässe heutiges Tages ihre meiste Arbeit in der Höhe vornehmen.

§. 13.

Viertens befleißige man sich sonderlich in den Bässen der Abwechselung des Rhythmi oder Klang-Fusses; ahme nicht immer und ohne Aufhören einander nach; und mache, obiger Ursachen halber, die tiefen Gänge nicht zu bunt oder zu verbrämt; es wäre denn, daß die Materie, der Inhalt oder der regierende Affect ein solches guthiessen.

§. 14.

Was die uneigentlichen Melodien der Recitative betrifft, so wird allerdings nöthig seyn, auch hierüber gewisse Kunst-Uibungen, nach unsrer Vorschrifft, (wenn dieselbe gefällt) anzustellen. Die Recitative sind fast alle lauter Bicinia. Und da muß man lernen oder versuchen, wie etwa die Bässe zu solchen Recitativen am bequemsten einzurichten sind, und was sonst dabey zu bemercken vorfällt: welches nicht wenig ist. Es hat ungemeinen Nutzen, und verdienet wol, mit Fleiß und Musse getrieben zu werden: um so mehr, da diese Schreib-Art heutiges Tages von den meisten flüchtigen Componisten sehr kaltsinnig gehandhabet wird. An Nachahmung der natürlichen Rede, und am rechten Zusammenhange der Worte fehlet es fast immer: auch bey grossen Capellmeistern.

§. 15.

Ist dieses geschehen, so gehe man weiter, und bestrebe sich, zu einem Baß (welcher gemeiniglich durch sein Vorspiel bey den Arien die gröste Anleitung zum Nachahmen gibt) eine geschickte Ober-Stimme zu erfinden. Da wird es schon etwas härter halten. Man macht es aber hiebey eben wie vorhin, nehmlich, mittelst der Wahl eines oder andern bereits von tüchtigen Meistern verfertigten Stücks, und hält die Ober-Stimme so lange für ein Geheimniß, bis man eine zu dem blossen Basse selbst erfundene Melodie mit jener zusammenhalten kan. Bey ausgezogenen Parteien in Kirchen-Sachen findet sich die bequemste Gelegenheit dazu, und man darff endlich wol die über dem General-Baß stehende Ziefern anfangs zu Wegweisern gebrauchen. Sind Worte dabey, so müssen sie besonders abgeschrieben, und wol erwogen werden.

§. 16.

Ob es zwar ein umgekehrtes Wesen zu seyn scheinet, wenn iemand die Grund-Stimme eines Liedes erst gantz hinsetzen, und hernach eine zierliche, singende Melodie darüber verfertigen wollte; so ist doch solches nicht nur zur Uibung sehr nützlich, sondern zum Theil in gewissen Fällen, absonder-

lich

lich bey den ſo genannten obligaten Bäſſen, fugirten Sätzen, und andern Umſtänden ſehr offt unumgänglich nöthig. Wer ſich fleißig übet, ungezwungener Weiſe Ober-Stimmen zu einem vorher-erwehlten Baß zu machen, der wird bald finden, was für Vortheil daraus zu ſchöpffen ſey, und wie man ſich dadurch der Harmonie viel leichter bemeiſtern könne, als ſonſt.

§. 17.

Der Anfang muß dazu auf vorbeſchriebene Weiſe gemacht werden. Aber die Sache braucht eine ſolche Einrichtung, daß nicht eben ein jeder mercke, welche Stimme zuerſt oder zuletzt ans Licht gekommen ſey. Das behält der Setzer für ſich, und läßt den Zuhörer dieſer halben immer im Zweifel.

§. 18.

Es lieſſe z. E. iemand ſich die folgende Worte zur Vorſchrifft gefallen, weil ſie nicht nur lehrreich, ſondern auch zur Nachahmung in Sachen, Wörtern und Klängen beqvem ſind, ja, weil ſie ſelbſt ein Bild vorſtellen, das die Natur imitiret.

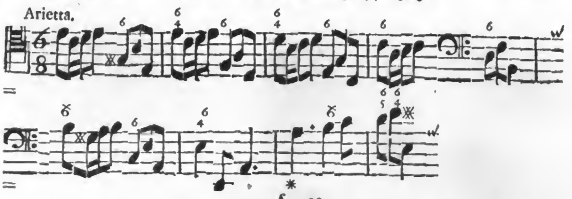
La Favella ben intendo,
Vago fior, del tuo *cader*.
A la fin da te comprendo,
Che *s'envola* ogni Piacer.

Teutſch:

Ich kan eure Sprach', ihr Nelcken,
Wenn ihr abfallt, wol verſtehn.
Denn, ſo wie ihr müſt verwelcken,
Wird all irdſche Luſt vergehn.

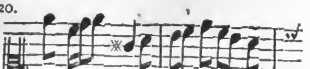
§. 19.

Die von einem guten Meiſter darüber bereits verfertigte Ariette, mit ein Paar Repriſen, gäbe denn fürs erſte ihren bloſſen Baß dazu her, der ſein Vorſpiel auf folgende Weiſe verrichtete, nach deſſen Endigung aber, ohne ſonderliche Auszierungen, fortginge:



§. 20.

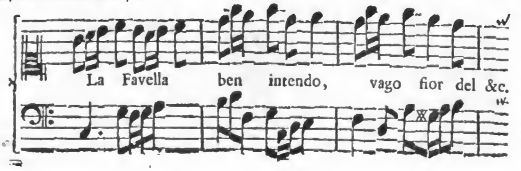
Nun bemerckte zwar unſer Ovidam den Ort, wo der Aſteriſcus befindlich iſt, und urtheilete, daß daſelbſt die Singſtimme mit einer Nachahmung eintreten, auch ſodann weiter bis an das Wiederholungs-Zeichen füglich fortgeſetzet werden könne. Z. E.



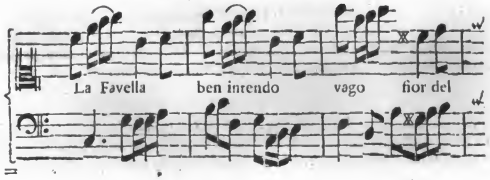
§. 21.

Er verfehlte aber derſelben Nachahmung bey der zwoten Repriſe, und drückte ſich, an ſtatt der Imitation, auf die hiernächſt-folgende Weiſe aus, No. 1). Das wäre nun ſchon gut; wenn es nicht, bey der Gegenhaltung des Originals, beſſer befunden würde, die Nachahmung alſo fortzuſetzen, wie No. 2 ausweiſet.

No. 1.



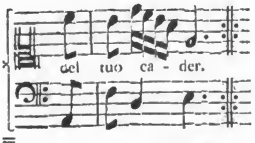
No. 2.



§. 22.

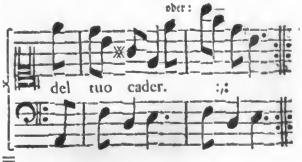
Uibrigens mögten die Ausdrücke: cader und s'envola, freilich Gelegenheit zur Wörter-Imitation geben. Befände man nun, daß der neue Verſuch etwa ſo ausfiele, wie No. 3 und 4 anzeigen: ſo wäre wol eben nichts unrechtes daran; ſtünde es aber in der Urſchrifft anders, nehmlich wie No. 5 und 6, ſo würde leicht zu entſcheiden ſeyn, welches das beſte wäre.

No. 3.

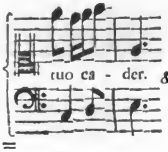


No. 4.

No. 5.



No. 6.



§. 23.

Anlangend das Wort, s'envola, ſo würde es ſchwerlich ein venetianiſcher Teutſcher, vielweniger ein allamodiſcher Welſcher, am allerwenigſten ein Frantzmann, ohne lauffende, drehende, ſich windende und rollende Figuren von etlichen Tacten, vorbeſtreichen laſſen; ja, ſie würden es noch wol aus der Flucht zurück rufen, und vielmahl wiederholen. Allein eben in ſolchen und vielen dergleichen Dingen handelt man gerade, wo nicht wieder die Natur, doch wieder den Wolſtand: indem es unwahrſcheinlich, und ſehr abgeſchmackt oder gezwungen herauskömmt, eine ſchnelle Verfliegung mit langen, gekünſtelten, mühſamen Noten-Kräuſelgen vorſtellig zu machen.

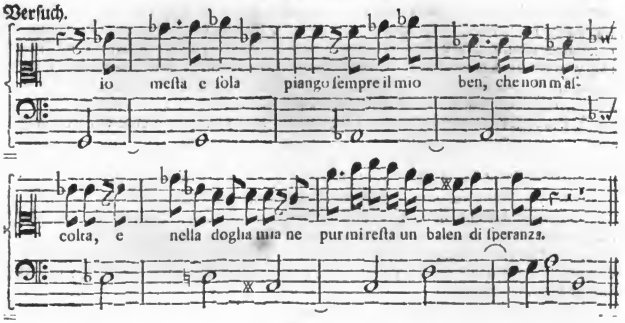
§. 24.

Um in dieſer Lehr-Art fortzufahren, nehme man ferner einen ausgezogenen, bloſſen Recitativ-Baß vor, ſchreibe die dazu gehörigen Worte beſonders, und ſetze denn eine geſchickte Ober-Stimme zu dem vorgeſchriebenen Baß. Die Verteutſchung folgender italieniſchen Zeilen wäre etwa dieſe: **In betrübter Einſamkeit beweine ich allemahl meinen Geliebten, der mich doch nicht höret; und in dem gröſſeſten Hertzleide iſt mir auch nicht ein einziger Hoffnungs-Stral übrig blieben.** Zu dieſen Worten, und über den aufgegebenen Baß, ſetzte einer z. E. folgende Sing-Stimme:

Verſuch

Digitized by Google

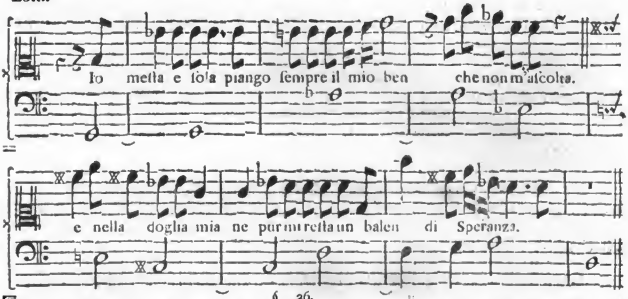
Verſuch.



§. 25.

Dieſer Satz würde in einigen Neben-Dingen zwar bedencklich fallen; doch ſollten es wol zehn andre Anfänger kaum ſo gut treffen. Was aber die Haupt-Sache, nehmlich die Nachahmung, anlanget, ſo ſcheinet kaum einmahl daran gedacht zu ſeyn: maaſſen die **Betrübniß**, die **Einſamkeit**, der **Schmertz**, der **Hoffnungs-Stral** hier gar zu gleichgültig abgefertiget worden. Daher hielte ich es immer mit dem folgenden Original, welches auch fremdere Fälle und Gänge führet, die dem Recitativ faſt das beſte Leben geben.

Lotti.



§ 26.

Meſta, ſola, doglia, balen ſind hier beträchtliche Wörter, deren erſtes und anders ſehr ſchön mit der betrübten und einſamen Monotonie, das dritte aber mit den diſſonirenden Gängen und Zuſtimmungen, ſo wie das letztere durch die unvermuthete Erhebung ausgedruckt und glücklich nachgeahmet werden.

§. 27.

Die Proben, ſo wir von zwoſtimmigen Sachen bey dieſer Gelegenheit geben, ſind nur klein. Wenn man ſie aber in den folgenden Haupt-Stücken noch kleiner machen wollte, würde doch ein gar zu groſſer Nahm dazu erfordert werden, da ſich die Stimmen je länger je mehr häuffen. Daher es niemand verlangen kan, daß wir dieſe Lehr-Art auf eben demſelben Fuß, und mit einerley Umſtänden, ausführlich fortſetzen ſollten, indem durch den Anwachs der Vielſtimmigkeit auch die Capitel nur gar zu ſehr anwachſen würden.

§. 28.

Doch muß ich mit wenigen noch einer hieher gehörigen Kunſt-Ubung gedencken. Es ſoll

dieſelbe darin beſtehen, daß man einen obligaten oder gebundenen Baß von einer bereits verfertigten Arie vor ſich nehme, und verſuche, eine geſchickte Melodie darüber zu machen. Es müſſen aber lauter Meiſter-Stücke ſeyn; ein Meiſter muß ſie ausſuchen und vorſchreiben; ein Meiſter muß auch den Verſuch beurtheilen, und mit Anmerckungen verſehen. Die Selbſt-Lehrer ſind ſehr dünne geſäet. Doch wo ſich einer findet, iſt ihm unverboten, ſein eigner Meiſter zu ſeyn. Ein jeder kan aus obigen Beiſpielen ſchon abnehmen, was er für einen Weg einzuſchlagen habe: bevorab, wenn wir ihm noch immer den Leitfaden in die Hand geben; doch ohne alle Weitläuffigkeit.

§. 29.

Wer aber recht fleißig ſeyn will, der laſſe ſich weder an den vorhergehenden, noch an den künftigen Wegweiſern begnügen; ſondern gehe völlig durch alle Gattungen der Melodien, ſo viel er deren nur antreffen kan, auf die angezeigte Art und Weiſe: er wird wahrlich eine groſſe Fertigkeit im Setzen erlangen, ehe er noch einmahl nöthig hat, ſeinen eignen Erfindungen zuzuſprechen. Des ungemeinen Vortheils zu geſchweigen, welchen man aus ſolcher nochdencklichen Zergliederung der erleſenſten Muſter ſchöpffen kan, um ſich in der Ausarbeitungs-Kunſt, mit guter Urtheils-Krafft, feſtzuſetzen.

Siebzehntes Hauptſtück.

Von dreiſtimmigen Sachen.

*** *** ***

§. 1.

Es iſt bereits an andern Orten*) dargethan worden, daß in einem Trio mehr Kunſt ſtecke, als in vielſtimmigen Sätzen. Jenes erfordert viel mehr Aufſicht, als dieſe. Und wer mit dreien, ja, mit zwoen Stimmen gut umzugehen weiß, kan ſich alles andern leicht beweiſtern.

§. 2.

Die Herren Frantzoſen ſelbſt geben uns hierin Beifall, wenn ſie†) geſtehen: **Es ſey das Trio unter allen am ſchwerſten zu machen, und wolle einen geſchickterern Meiſter haben, als andre harmoniſche Sätze.** Denn es müſſen hier alle drey Stimmen, iede für ſich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, ſo viel möglich, den Dreiklang behaupten, als ob es nur zufälliger Weiſe geſchähe.

§. 3.

Ein rechtes Trio iſt alſo das gröſſeſte Meiſter-Stück der Harmonie, und wenn man mit dreien Stimmen rein, ſingbar und vollſtimmig verfahren kan, ſo wird es auch mit 24, dafern die Arbeit keine Scheu macht, glücklich angehen, nach dem Ausſpruch jenes**) Gelehrten: **daß dem, der wol mit dreien ſingt, es auch mit mehren gut gelingt.**

§. 4.

Wenn mans aber recht erwegen, und ordentlich verfahren will, ſo finden ſich hauptſächlich dreierley Arten von dreiſtimmigen Sachen oder Triciniis, die alle ihre beſondre Vorſichtigkeit erfordern. Die erſte Gattung beſtehet in einem concertirenden Weſen, etwa zwiſchen zweien Inſtrumenten und ihrem Baß, da es die beiden Ober-Stimmen gleichſam mit einander aufnehmen und um die Wette ſpielen. Der Unterſchied dieſer Inſtrumente thut alhier eine beſondere Wirckung, wenn nehmlich eine Violin und Oboe, eine Flöte und Orgel-Stimme ꝛc. den Klang-Streit führen.

§. 5.

Eine gantz andre Gattung hergegen iſt das frantzöſiſche Trio, bey welchem die concertirende und welſche Ausarbeitungs-Art nicht ſo ſehr in Betracht kömmt, als eine richtige Harmonie und zierliche Ober-Melodie; es wäre denn, daß man in einer Ouvertür etwas nachahmendes oder fugen-

*) Orcheſt. zwote Eröffn. p. 179, 288. it. G. M. *Bononcini* Muſ. Pract. p. 62.

†) Le Trio eſt de toutes les pieces la plus difficile, et celle qui demande le plus d'habileté. *Hiſt. de la Muſ. T. II. p. 69.* alwo ein mehres und leſenswürdiges davon zu finden iſt.

**) *Chriſtoph. Donaverus*, in *Ott. Siegfr. Harniſch Cantorem St. Blaſii Brunſviga*: Crede, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille Noverit harmonico concinuiſſe ſono.

fugenmäßiges anbringen wollte, das ſich doch gröſſeſten Theils auf einen gewiſſen Wiederſchlag beziehen müſte. Dieſe Art hat ſonſt vorzüglich den Nahmen eines Trio. Wenn ſie klein ſind, und auf welſche Art gerathen, nennet man ſie auch wol Trietti.

§. 6.

Zur dritten Gattung rechnen wir billig die eigentlich-ſo genannten Duette von zwo Sing-Stimmen und ihrem Baß, ſie mögen nun auf welſche oder frantzöſiſche Weiſe geſetzet ſeyn. Vornehmlich aber zehlen wir darunter die wirecklichen aus drey Sing-Stimmen beſtehenden Arien, wo das Fundament bisweilen ein Baſſetgen iſt, und mit dem General-Baß übereinkömmt.

§. 7.

Dieſe, inſonderheit die welſchen Duette, erfordern weit mehr Künſte und Nachſinnen, als ein gantzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes oder nachahmendes Weſen, mit Bindungen, Rückungen und geſchickten Auflöſungen anzutreffen ſeyn; **ohne, daß der Harmonie darunter etwas merckliches abgehe.**

§. 8.

Um nun auch diesfalls die Sache durch Exempel in ein helleres Licht zu ſtellen, nicht zwar durch Herſetzung derſelben (welches viel zu weitläuffig fallen würde) ſondern nur durch Benennung derjenigen berühmten Leute, in deren Wercken die Exempel häuffig zu finden ſind, will ich vor andern, was die nach welſcher Manier eingerichteten dreiſtimmigen Inſtrumental-Sachen betrifft, den weltbekannten **Corelli** zum tüchtigen Muſter vorgeſchlagen, niemand aber damit ausgeſchloſſen haben: maaſſen ſich unter den neuern auch der Kaiſerliche Herr Ober-Capellmeiſter **Fux** ſehr löblich in dieſer Schreib-Art hervorgethan hat.

§. 9.

Was die ächten frantzöſiſchen Trio, ſowol zum Singen, als zum Spielen anlanget, iſt noch **Lully** immer obenan zu ſetzen. Denn es giebt unter den jüngern Frantzmännern, die der Muſic obliegen, ſehr viele, dermaaſſen verwelſchte Kräuſeler, daß ſie zu lauter gezwungenen Sonderlingen werden, und keiner Nachahmung werth ſind. Der Herr Capellmeiſter **Telemann** verdienet ſolches vielmehr, weil ſeine Trio, wenn gleich etwas welſches mit eingemiſchet wird, doch ſehr natürlich und altfrantzöſiſch flieſſen. Man ſiehet von ihm Sachen dieſer Gattung, deren ſich wahrlich **Lully** ſelbſt, zumahl da er auch ſeine Landes-Art nicht verbarg, keines weges zu ſchämen hätte. Ob jener ſeine Pariſer-Reiſe zum lernen oder lehren angeſtellet gehabt, ſtehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als erſten Zweck.

§. 10.

Was die Duetten betrifft, ſo werden gewiß des **Steffani** Bemühungen in dieſem Stück nicht ſo leicht veralten. **Attilio Ariosti, Marcello** und **Händel** (dem man neulich eine marmorne Ehren-Säule in den Londonſchen Gärten zu Vauxhall aufgerichtet) haben ſich auch hierin abſonderlich ſtarck erwieſen. **Kaiſer** hat ebenfalls einige gute Proben von ſolchen Duetten abgeleget*). Nur iſt Schade, daß von den Sachen der zween erſtgenannten, meines Wiſſens, gar nichts hieher gehöriges, von den Wercken der andern aber nur ſo wenig gedruckt iſt, das uns hierunter dienen könnte. Ich kan bey gegenwärtiger Gelegenheit nicht umhin, die ſchöne Arbeit des **Marcello**, ſo er in ſeinen Pſalmen angewandt, einem ieden auf das beſte anzupreiſen. Es iſt davon noch ein einziges Exemplar bey mir in Commißion vorhanden.

§. 11.

Wer inzwiſchen in ſeiner Lehr-Art mit den dreiſtimmigen Sachen richtig zu Wercke gehen will, der laſſe ſich die folgende ſechs Aufgaben nicht umſonſt angezeiget ſeyn:

1) Wie ein Baß zu zwoen Ober-Stimmen zu ſetzen.
2) Wie eine Ober-Stimme zu zwoen Unter-Stimmen zu machen.
3) Wie man, in Anſehung beider äuſſerſten Stimmen, mit einer Mittel-Partey verfahren müſſe.
4) Auf welche Weiſe ein Baß und eine Mittel-Stimme zur obern eingerichtet werden mögen.
5) Eine Mittel- und Ober-Stimme über den Baß zu ſetzen.
6) Wie auch, im Nothfall, eine Ober-Stimme und ein Baß zu der bloſſen Mittel-Stimme zu finden.

§. 12.

Einmahl vor allemahl ſtehet zu erinnern, daß die im vorigen Haupt-Stücke beliebte Ver-

*) S. deſſen Divertimenti Sereniſſimi, Fol. obl. 1713.

fahrungs-Art auch hier, und fernerhin, beizubehalten nöthig ſey. Nehmlich: daß man ſich ausgeſuchte Sätze wehlen und vorſchreiben laſſe; diejenige Stimme oder Stimmen aber, ſo gemacht werden ſollen, in dem Original nicht vorher anſehe, ſondern das leere Syſtema, wo ſie ſtehen ſollen, ſelbſt ausfülle, und hernach eines gegen das andre halte.

§. 13.

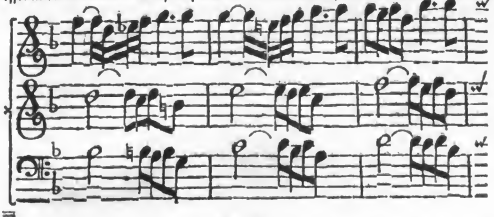
Alles dieſes deſto leichter zu bewerckſtelligen, kan man ſich folgender Anmerckungen nach Gelegenheit, bedienen. Zu den dreien erſten Aufgaben erkieſen wir gerne eine Inſtrumental-Harmonie: weil es dieſen Falls, da es keine einzelne Melodie betrifft, mehr Mühe koſten würde; dergleichen Arbeit mit Sing-Arien vorzunehmen.

§. 14.

Zur allererſten Aufgabe, wie zwo Ober-Stimmen mit einem Baſſe zu verſehen, kan ein gewiſſer Theil, und zu den beiden andern der Reſt eben deſſelbigen gewehlten Stückes genommen werden. So gibt es einen beſſern Zuſammenhang, und erleichtert den Verſuch um ein groſſes.

§. 15.

In einem Trio, wo der Baß auf gewiſſe Weiſe mit der Oberſtimme gleichſam um den Vorzug ſtreitet, da arbeiten gerne zwo gegen eine. Das iſt zu ſagen, es halten gemeiniglich die beiden Unterſtimmen zuſammen, und machen der obern ein Gegengewicht, weil dieſe ſchon gnugſam herrſchet, und dem Baſſe, durch eine Verdoppelung der Kräffte, ſonſt nur zu ſtarck würde. Denn, weil die gröbern Klänge lange ſo empfindlich nicht in die Ohren dringen, als die feinern, ſo ſchickt ſich die Verſtärckung beſſer unten als oben. Daß dieſes in der Natur Grund habe, wird iedermann begreiffen. z. E.



§. 16.

Wo aber nichts concertirendes nöthig iſt, und nur ein ebenträchtiger Gang in der Harmonie erfordert wird, da hat es eine andre Bewandniß. Alsdenn können ſich beide Ober-Stimmen gar wol in ihren Bewegungen vereinbaren: denn ſie haben auch mit der unterſten keinen Streit. Man ſiehet in des aus itzt angeführten Beiſpiel zugleich und auf einmahl was dieſer Klang-Streit, und was die Vereinbarung der Stimmen zu bedeuten habe.

§. 17.

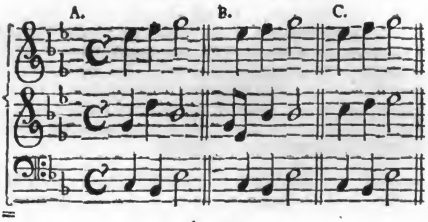
Es muß ferner in einem reinen Trio auch die Mittel-Stimme wol bedacht, oder beobachtet werden. Denn ehe dieſelbe an der ihr gehörigen, ziemlichen Melodie Abbruch leiden ſollte, mag man lieber dem Dreiklange hie und da etwas weniges entziehen. Ein guter, ordentlicher, ſingbarer Gang hat allemahl den Vorzug, und darff ſich derſelbe nicht immer nach der ſteifen Vollſtimmigkeit richten; ſondern es muß ſich vielmehr, wenns nicht anders ſeyn kan, dieſe gewiſſer maaſſen nach jenem bequemen.

§. 18.

Daher es denn geſchiehet, daß eine Octave, wenn ſie zur Hand lieget, und einen geſchickten Gang darbietet, beſſere Dienſte thut, als eine gar zu ſehr erzwungene Aufſuchung des Dreiklanges oder völligen Accords; ſollte auch die Qvint ſelbſt darüber Urlaub haben. Damit dieſes klärer werde, und man ſehen möge, wie die Melodie vor der Harmonie ihre Herrſchafft immer behaupte, ſetzen wir ein kleines Beiſpiel, auf dreierley Art, daraus ein Nachdenckender leicht gröſſere Schlüſſe ziehen kan.

§. 19.

Digitized by Google



§. 19.

Im erſten Satze, A, wären die trias des unfehlbar gefunden, aber gar zu ängſtiglich geſuchet, und die ſingende Verbindung, welche der Harmonie das Leben geben ſollte, iſt nicht dabey vorhanden. Ja, es hat die Mittelſtimme, in Anſehung des Baſſes, eine barmhertzige Melodie. Der zweite Satz, B, mögte zur Noth mitgehen, wenn man kurtzum zween volle Accorde haben ſollte und müſte. Doch iſt der letzte Satz, C, der allerbeſte; obgleich unter dreien Zuſammenſtimmungen nur eine gantze trias vorkömmt.

§. 20.

Hiernächſt müſſen auch Qvinten- und Octaven-Gänge, ſamt andern groben Schnitzern der muſicaliſchen Zuſammenſetzung und Klang-Folgen, vornehmlich in unſern dreiſtimmigen Sachen mit weit gröſſerer Sorgfalt, als in allen andern, vermieden werden. Denn wenn auch gleich die ſchönſte Gegenbewegung dieſer Fehler Anwald wäre, würden ſie doch alhier den Proceß nothwendig verlieren müſſen.

§. 21.

Wenn man ſich gleich offt bey einer dreifachen Harmonie mit der Sext gerne aushelffen mögte; ſo iſt doch zu mercken, daß dieſen Falls, und ſonſt bey den meiſten Umſtänden, die Qvint der Sext in einem Trio faſt immer vorzuziehen ſey: zumahl, wenn mans mit Händen greiffen kan, daß die Sext nur als ein Stichblat und Noth-Knecht in der Mittelſtimme erſcheinet. Ein anders wäre es, wenn die Sext daſelbſt eine eigne Abſicht hätte, und was beſonders ſagen wollte.

§. 22.

Endlich kan zur allgemeinen Grund-Regel bey dieſer dreiſtimmigen Gattung dienen, daß eine Mittelſtimme fein ſittſam und ordentlich einhergehen, auch wenig Manieren und Verbrämungen haben müſſe. Abſonderlich bey ſolchen Sachen, wo ſie nur zur Füllung der Harmonie, nicht aber um hervorzuragen, mitgenommen wird, wie alhier geſchiehet.

§. 23.

Eine andre Beſchaffenheit hat es mit den concertirenden, oder auch mit gewiſſen, lauffenden und Bewegungs-vollen Mittelſtimmen: bey welchem Umſtande die Haupt-Melodie gemeiniglich nur mit einer edlen Einfalt verſehen iſt, und jener gleichſam Erlaubniß gibt, ihre Zertheilungen und diminutiones auf das künſtlichſte, doch ſehr gelinde, anzuſtellen.

§. 24.

Man findet heutiges Tages ſolcher ausgearbeiteten, bunten und krauſen Inſtrumental-Mittel-Stimmen, auch wol bey Sing-Sachen, nicht wenig, welche durch und durch, auf eine gebrochene Art, mit geſchwinden Noten daher rauſchen, und wenn ſie auf Alt- oder Tenor-Geigen, Viole da braccio, fein rein und ſanffte geſtrichen werden, dem Geſange zu einer zierlichen Begleitung, ja, bisweilen zu einer nachdrücklichen Vorſtellung dienen: falls die Gedancken und Worte des Vortrages damit übereinkommen.

§. 25.

Dieſe arbeitende Mittel-Stimmen erfordern ſonſt ihren Meiſter, und ſind ſo leicht nicht zu machen, als anzuhören, wenn ſie flieſſend ſeyn, und rechte Art haben ſollen. Eben darum ſtehet es deſto mehr zu bewundern, daß ſich ſo gar die Opern-Componiſten ſo viel Mühe nehmen, und ſich damit abgeben: wiewol mir nur **Chelleri** und **Conti** anitzo einfallen, die es gethan haben.

§. 26.

Wer sich aber, bey vielen Stimmen, zwingen wollte, den Alt- und Tenor-Geigen förmliche Haupt-Melodien beizulegen, der würde, ausser obigen und wenig andern Fällen, wieder die Natur der Harmonie handeln. Ich sage vom Zwange: denn wenns ungefehr geräth, daß die Mittelstimmen nach ihrer Art gut singen, so ist es wol und löblich gethan. Sonst wird dadurch den übrigen vornehmern Stimmen so viel Nachdruck weggenommen, daß ihrer keine was eigentliches und auserlesenes behält, welches unverständlich seyn und zuletzt verdrießlich anzuhören fallen muß. So viel zur Erläuterung der drey ersten obigen Aufgaben.

§. 27.

Zur vierten Aufgabe, wie nehmlich ein Baß und eine Mittelstimme zur vorgeschriebenen Haupt- und Oberstimme erfunden werden mögen, damit man auch lerne, zwo Stimmen zu einer dritten zu setzen, da bisher nur die dritte zu zwo aufgegebenen gesuchet worden ist, mögte vielleicht ein welsches Duett, Soprano, Contralto e Continuo, dienlich seyn; wenn vorher, zur Erleichterung solcher Arbeit, folgende Hülffs-Mittel angenommen worden.

§. 28.

Der Ort, da die zwote Stimme eintritt, (worauf vieles ankömmt) wird sich in den meisten guten Aufsätzen dieser Art schwerlich eher finden lassen, als nach geendigtem Wort-Verstande, bey der Cadentz, oder kurtz vor derselben. Denn in diesen Duetten fangen die Stimmen nicht (oder doch nicht gern) zugleich an. Im folgenden Prob-Stücke sind ein Paar solcher Oerter und Stellen bemercket, und mit Sternlein unter dem Baß bezeichnet worden.

§. 29.

Eine hievon gantz unterschiedene Natur haben diejenigen Sing-Duetten, welche von kleinen Fragen und noch kleinern Antworten Gespräch-Weise zusammen gesetzet sind. Diese kommen bey unsern Zeiten häuffig in die Mode, lassen sich auch gar angenehm hören, und haben grosse Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel: **Ach! redet ihr Lippen, antwortet!** So frägt die andre: **Und was?** ꝛc. Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert, als zu jener; doch kömmt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichter Contrapunctist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kan.

§. 30.

Hat man nun bey einem concertirenden Duett den Haupt-Satz in beiden Stimmen durchgeführet, alsdenn, und noch wol vorher, kan man denselben mit aller Freiheit näher zusammenbringen; davon nach Belieben abbrechen was, und wo man will, aufhören und wieder einfallen, wie mans am bequemsten und artigsten erachtet. Von dergleichen Annäherung ꝛc. besehe man im folgenden Exempel die mit einem Kreutzlein bezeichneten Stellen. Hier ist alles ausserordentlich und desto schwerer, wenns gleichwol dabey eine gewisse gute Ordnung halten soll; denn ausserordentlich muß nicht unordentlich seyn. Die Absätze oder kleinen Schlüsse und Cadentzen müssen hier gleichsam zu Wegweisern dienen: denn bey denselben findet der Einfall des Haupt-Satzes gemeiniglich eine gute Gelegenheit.

§. 31.

Was den Baß betrifft, ob er gleich zur Nachahmung ein wenig vorspielen mag, wie eben das nächste Muster ausweiset, kan derselbe doch in dieser Zusammenfügung selten grosse Sprünge machen, noch sich sonderlich hervorthun. Ein Setzer, wenn er der Sache so gewachsen ist, daß er zu einem künstlichen Duett noch einen eigenen, gebundenen Baß mit im Kauffe geben kan, wird wenig Nachfolger antreffen. Es gehöret ein unermüdeter Teutscher Kopff dazu; der doch wenig mehr damit ausrichtet, als daß man ihn bewundert.

§. 32.

Hier bey unsrer vierten Aufgabe, soll der Baß nur gantz einfältig, doch edel einhergehen, und sich mehrentheils, als ein Gefährte und Geleitsmann, nach den Ober-Stimmen richten. Es wird hiebey zweierley anzumercken seyn. Erstlich, daß der Worte Inhalt auf die Eifersucht und Unverträhnlichkeit gehet, wobey gleich die allererste Note des Haupt-Satzes von grossem Nachdruck ist, ingleichen, daß diese Leidenschafften sich am füglichsten durch solche concertirende und nacheifrende Arbeit vorstellen lassen. Zweitens, daß der Baß dennoch, seiner Gleichgültigkeit ungeachtet im andern, sechsten, siebenden, dreizehnten, vierzehnten, funfzehnten und sechszehnten Tact eine solche Gleichförmigkeit spüren läßt, die sich mit einer gewissen Stelle des Haupt-Satzes

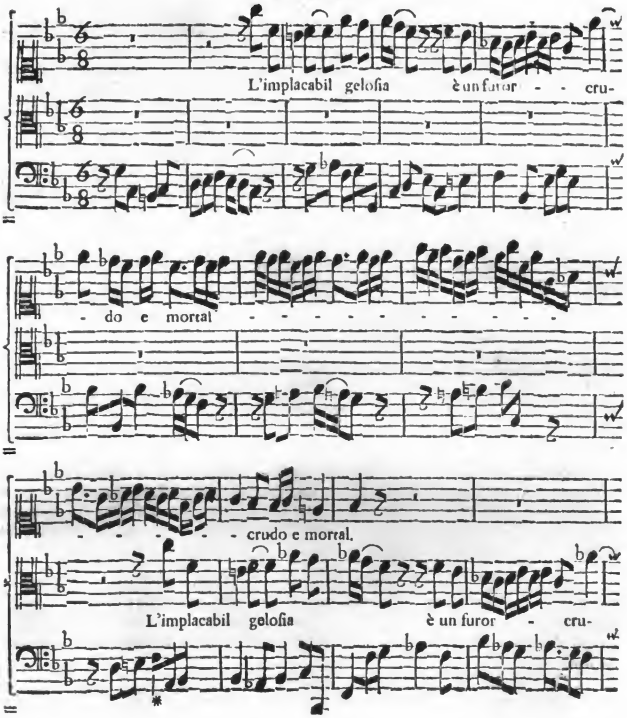
sehr

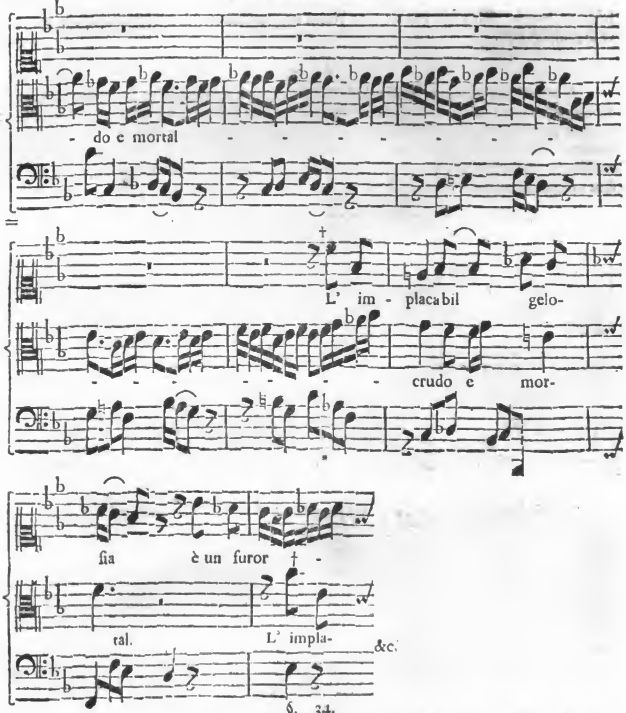
ſehe wol reimet. Man ſehe nur die drey Noten an, worüber der Bogen zehnmahl ſtehet, ſo wird es begreifflich ſeyn.

§. 33.

Kurtze Nachahmungen, wettſtreitende Rückungen und ungezwungene Bindungen zieren dergleichen Duette vor allen andern Dingen. Steffani war hierin unvergleichlich. Ich habe ſelbſt Sachen von ihm in dieſer Schreib-Art auf der Schaubühne geſungen, die wol eine Kirche verdienten. Wer es ihm nachthun kan, darff es für keine Schande halten. Aber es gehören Kunſtverſtändige Zuhörer dazu; andern dient es nicht. Nun folget zur Probe der Anfang eines ſolchen dreiſtimmigen Satzes, als das

Muſter eines ſchönen Duetts von Fux, nach welſcher Art.





§. 34.

Ich achte dieſe Duetten-Art ohne Inſtrumenten, wenn ſie wol ausgeführet wird, für künſtlicher, als wenn man eine ſtarcke Begleitung dazuſetzt, wie es heutiges Tages ſehr gebräuchlich, und doch offt nur all'unisono, oder kaum dreiſtimmig iſt: weil bey jenen Umſtänden eine tüchtigere Melodie erfordert wird, und man deſto weniger Gelegenheit hat, verſtändige Zuhörer durch allerhand leere Zwiſchenſpiele aufzuziehen.

§. 35.

Wir müſſen demnach bey dergleichen Sachen nicht ſowol auf die Erfüllung des Dreiklanges, der triadis harmonicæ, ſehen, als darauf, daß die Singſtimmen nur artig mit einander ſtreiten, umwechſeln und gleichſam eifern: welches beſſer durch wolbereitete und ordentlich-gelöſete Diſſonantzien geſchehen mag, als durch viele matte Conſonantzien, die weiter nichts, als eine Harmonie machen.

§. 36.

So hält auch dieſen Falls die Mittel-Partey mit dem Baß niemahls zuſammen, gegen und wieder die Oberſtimme: maaſſen der Baß hier nur zu einer zierlichen und feſten Grund-Lage gebraucht wird. Es kehren ſich die beiden Singſtimmen nicht das geringſte an den Baß. Daher führet auch dieſe Gattung den Nahmen der Duette, obgleich in der That eine dreiſtimmige Harmonie vorhanden iſt: gerade, als ob der Baß, weil er nur auf Inſtrumenten geſpielet wird, bloß zur Zierde da wäre.

§. 37.

Digitized by Google

§. 37.

Inzwischen muß der Baß auch hiebey deswegen nicht verabsäumet werden, sondern nach seiner Art einen guten, natürlichen Gang führen, denselben zuweilen mit kleinen Pausen, die man Seufzer nennet, unterbrechen, um dadurch desto mehr Aufmerckſamkeit zu erregen, und, wie oben §. 32 erwehnet worden, solche Förmelgen hin und wieder anbringen, dadurch er gleichwol beweise, daß er mit zum Wercke gehöre, kein Fremdling, sondern eine Genosse sey. An etlichen Orten macht der Baß in dieser Schreib-Art eine Tenuta, hält eine Zeitlang in einem Tone aus, und wartet gleichsam auf die Singstimmen, bis sie sich gemächlich aus einander gewickelt haben: zum Zeichen, daß er zu ihrer Beförderung alles mögliche beizutragen verbunden sey.

§. 38.

Es lassen sich demnach bey dieser Duetten-Gattung die beiden singenden und concertirenden Ober-Stimmen aus dem blossen hingeschriebenen Baß unmöglich so errathen, daß sie mit dem Original einiger maassen übereinkämen. Wer solches fordern wollte, müste kein Nachdencken haben. Den erwehnten Umständen nach kan der Baß alhier gar keine Gelegenheit oder Anleitung dazu an die Hand geben: dieweil er gänzlich von ihnen, den Sing-Stimmen, abhänget, und sich nach denselben richten muß. Wenn ich aber iemanden die erste Ober-Stimme eines solchen Duetts hinschreibe, Worte und Anmerckungen dabey füge; so läßt sich gar wol die zwote Sing-Stimme und der Baß dazu erfinden. Der Anführer muß ein **wenig** Vorschub thun, und mit helffen. Je **weniger** solches geschicht, ie schärffer wird des Lernenden Nachdencken.

§. 39.

Wo nun kein solches wettstreitendes Wesen im ungeraden und gebrochenen Contrapunct, sondern nur ein gewöhnliches Trio, obwol singend, im geraden harmonischen Styl vorhanden ist, da kan man gar leicht aus dem blossen Basse abnehmen, wie die Ober-Stimmen beschaffen seyn müssen, wenn sie auch gleich eine und andre kurtze Nachahmungen anstellen sollten, die doch, weil die Schreib-Art oben-mäßig ist, nicht viel zu sagen haben können. Träffe man auch nun schon die Gänge des Originals hiebey nicht, so könnte es wol geschehen, daß sie bey ihrer Verschiedenheit auch noch wol etwas besser geriethen. Die Proben hievon sind vorlängst an Untergebenen gemacht.

§. 40.

Und also wird hie Zeit und Ort seyn, mit unsrer fünften Aufgabe, wie eine Mittel- und Ober-Stimme über den Baß zu setzen, eine Kunst-Uibung anzustellen. Es werden sich Beispiele genug dazu finden, absonderlich in frantzösischen Sachen, sowol für Sänger als Instrumente. Man treibe es immer mit beiden, und lasse nichts unversucht.

§. 41.

Wenn es nun hiemit seine Richtigkeit hat, und man wendet die dabey vorfallende Anmerckungen auf anderweitige Exempel fleißig an, bringet hernach dieselben samt den vorhergehenden zur Vollziehung, so kan endlich auch die sechste Aufgabe eine kleine Beschäfftigung an die Hand geben, nehmlich, wie im Fall der Noth auch so gar eine Ober-Stimme und ein Baß zu einer vorgeschriebenen Mittel-Partey gefunden werden mögen.

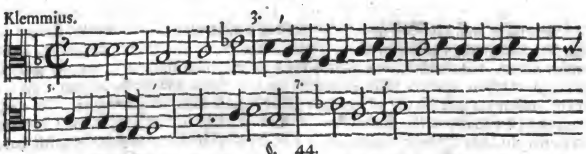
§. 42.

Es ist dieses zwar eine Sache, dabey mancher den Kopff schütteln dürffte, und die sich auch nur bey gewissen Umständen thun läßt, ohne welche es sehr schwer fallen würde, etwas rechtes herauszubringen. Allein in einem concertirenden, vielmehr in einem fugirenden Satz wird schon ein Nachdencker aus der blossen Mittel-Partey eins und anders von den übrigen schlüssen, gute Uibungen anstellen und sich versprechen können, daß dieselbe nicht sonder Nutzen abgehen werden. Doch darff sich keiner hiebey länger aufhalten, als es eine solche kleine Probe erfordert, die den Verstand schärffet.

§. 43.

Wer es nicht glauben will, der betrachte nur folgende Zeilen einer Mittel-Partey, und gestehe aufrichtiglich, ob er nicht zum wenigsten daraus schliessen könne, an welchem Orte die andern zwo äusserſten Stimmen nothwendig eintreten müssen.

Klemmius.



§. 44.

Hat einer das geringſte Nachdencken, ſo wird er alſobald finden, daß der Baß, und nicht der Discant, im dritten tempore mit der Final-Note den Fugen-Satz anheben; der Discant aber eher nicht einfallen müſſe, als in der letzten Helffte der fünften Zeitmaaſſe, mit der Dominante; und abermahl der Baß nach einer kleinen Pauſe im andern Theil des ſiebenden Abſchnittes u. ſ. w.

Achtzehntes Hauptſtück.

Von gebrochenen Accorden.

*** *** ***

§. 1.

Ehe wir weiter gehen, und uns mit vier- bis fünfſtimmigen Sachen abgeben, wird nöthig ſeyn, die wenig berührte Lehre von gebrochenen Accorden, nach der Kunſt zu reden, de Syzygiarum Fractione, hier vorzutragen. Die Urſache, warum ſolches geſchiehet, iſt, weil dieſe Accorde und ihre Brechungen den meiſten Nutzen nicht ſowol in mehr- als in zwo- bis drey-ſtimmigen Sätzen haben.

§. 2.

Es hat der gelehrte Herr Capellmeiſter Neidhardt in einem lateiniſchen Manuſcript dieſe Sache ehmahls, mathematiſch und kurtz, ſeinen Zuhörern vorgetragen. Er iſt auch, meines Wiſſens, der einzige, der etwas davon zu Papier gebracht hat. Wir wollen demnach ſeine Arbeit alhier, mit Erlaubniß, zum Grunde legen; obwol ein ieder, der beiderley Vorträge zuſammen hält, bald finden wird, worin der Unterſcheid ſteckt, und daß wir ihn nicht ausgeſchrieben haben. Doch gebührt ihm billig Danck für gegebene Gelegenheit und Exempel.

§. 3.

Wenn es nun an dem iſt, daß bey heutiger melodiſch-harmoniſcher Setz-Kunſt oder Compoſition, der Deutlichkeit halber, nicht ſo viele verſchiedene Inſtrument-Stimmen, als vor dieſem gebraucht werden, und dennoch der Harmonie ihr Recht geſchehen ſoll: ſo iſt es eingeführet worden, daß man offt in einer einzigen ſolchen Stimme drey bis vier Klänge, im völligen doch gebrochenen Accord, nach einander hören läßt, woran ſonſt ihrer vier genug hätten, wenn ſie auf einem Schlage gehöret würden. Brechen heißt hier, wenn die Klänge einer Zuſammen-Stimmung nicht auf einmahl, ſondern nach einander vernommen werden.

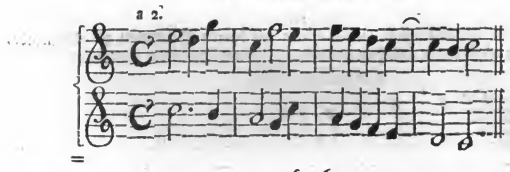
§. 4.

Hieraus entſpringt zugleich nicht nur ein groſſer Zierath in beſagten Inſtrument-Stimmen, ſondern eine unendliche Veränderung, ja, ſo zu reden, eine unerſchöpffliche Quelle der Erfindungen. Und das iſt der Anlaß oder die Gelegenheit zu dieſen Brüchen, nebſt deren Gebrauch und herrlichen Nutzen, deſſen noch ſonſt niemand in Schrifften erwehnet hat, ſowol in Solis beſagter Inſtrumente, und in ihrem Beſtreben die Singe-Stimmen geſchickt zu begleiten, als auch in den Singe-Stimmen ſelber und beſonders; obwol mit gehöriger Beſcheidenheit.

§. 5.

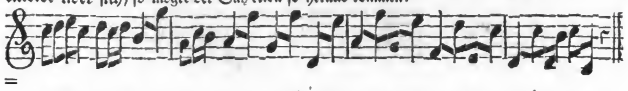
Die Beiſpiele müſſen das beſte zur Verſtändlichkeit und Vollziehung unſers Antrages thun. Daher iſt nichts beſſer, als daß wir, ohne fernere Betrachtung, zum Wercke ſchreiten, und mit einem zweyſtimmigen Satze zeigen, wie ſich derſelbe, auf mancherley Art, in einer einzigen Stimme mit gebrochenen Accorden hören laſſen thue. Da iſt er!

Digitized by Google



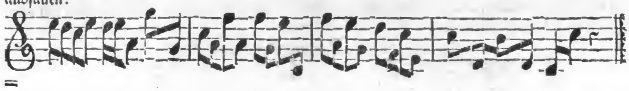
§. 6.

Wenn ich nun dieſe beide Stimmen in eine bringen wollte, und zwar durch die Brechung der Accorde über ſich, ſo mögte der Satz etwa ſo heraus kommen:



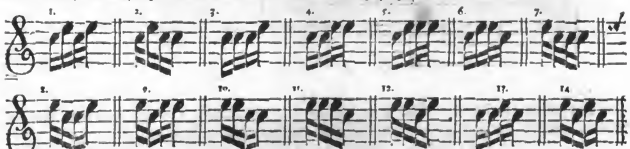
§. 7.

Sollten aber die Brüche unterwärts angebracht werden, dürfften ſie folgender Geſtalt ausfallen:



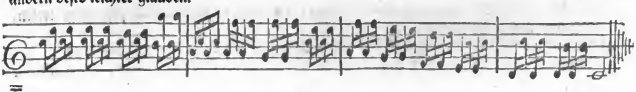
§. 8.

Dieſe aus Vierteln entſprungene Achtel, wenn man ſie in Sechszehntel zertheilet, geben faſt eine Mandel von Veränderungen, oder ſo genannten Variationen an die Hand. Wir haben aber nur Raum, die Anfangs-Noten einer jeden Veränderung herzuſetzen.



§. 9.

Sothane verdoppelte Brechung kan auf eben ſo vielfältige Art und Weiſe durch den gantzen Satz hindurch geführet werden. Laßt uns es nur mit der erſten verſuchen, ſo wird mans von der andern deſto leichter glauben.



§. 10.

Will man die Lebhafftigkeit vergröſſern, ſo mag obige doppelte Brechung gar vierfach und alſo, wie hier folget, angeſtellet werden.

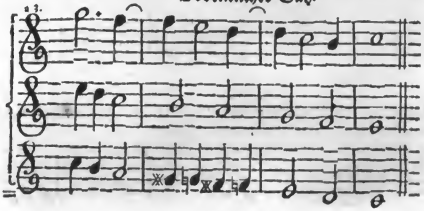
§. 11.

Jeder wird leicht gewahr, daß es ſich auch mit der letzten vierfachen Brechung der Accorde ebenfalls auf obige vierzehnerley Weiſe thun laſſe; welche aber alle der Länge nach herzuſetzen, ſo mühſelig, als überflüßig fallen müſte.

§. 12.

Indeſſen wollen wir unterſuchen, wie die Sache mit dreien Stimmen gerathen würde, nach Maaßgebung der folgenden ſchlechten und völlig zuſammen ſchlagenden Harmonie:

Ordentlicher Satz.



§. 13.

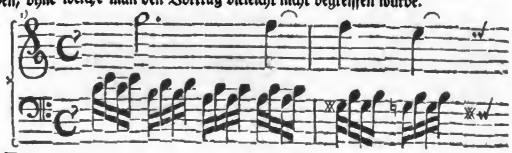
Es gehöret zwar hieher nicht, ſondern zum doppelten Contrapunct, was ich itzund ſagen will, nehmlich: daß wenn aus der Ober-Stimme die untere, aus der mittlern die obere, und aus der untern die mittlere gemacht wird, alsdenn einige beſondre Bindungen und Löſungen ſich äuſſern, welche hieherzuſetzen mir die Freiheit ausbitte. *)

Zufällige Verwechſelung der Stimmen.

§. 14.

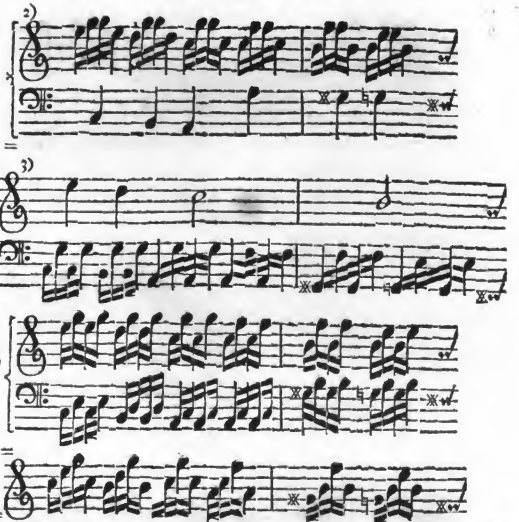
Ein ſolcher dreiſtimmiger Satz nun, wie er §. 12 befindlich, kan auf fünferley Art in einander gezogen, und mit gebrochenen Accorden durchgeführet werden, als

1) Da man die beiden unterſten Stimmen in eine bringet, und die obere ſo mitnimmt, wie ſie da ſtehet.
2) Da die beiden Ober-Stimmen in eine gebracht werden; die untere aber hergegen ſo bleibet, wie ſie iſt.
3) Da die Mittel-Stimme nicht geändert wird; die andern beiden iedoch zuſammen treten, und nur eine ausmachen.
4) Wenn in zwo Stimmen abgewechſelt, und in ihnen die dritte mit eingeſchloſſen wird.
5) Wenn ſie alle drey, mittelſt einer einzigen Stimme, vernommen werden, als worin die Haupt-Sache der gebrochenen Accorde beſtehet. Von allen fünf Arten folgen kleine Proben, ohne welche man den Vortrag vielleicht nicht begreiffen würde.



*) Man kan dieſe kleine Digreßion als einen Zuſatz anſehen, zum elfften Capitel dieſes Theils von den Secunden, und zwar zu Ende deſſelben, wo die übermäßige Secund mit ihren Bindungen und Löſungen vorkommt.

Digitized by Google



Dieſe letzte und fünffte Brechung heiſſet eigentlich die Harffen-Art, auf Welſch: Arpeggio, und wird ſtarck gebraucht.

§. 15.

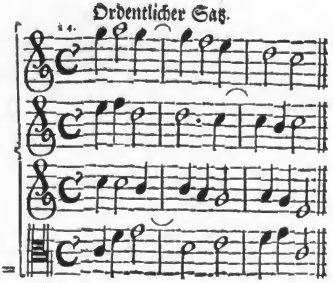
Bey einem vierſtimmigen Exempel finden wir ſechſerley Wege, die gebrochene Accorde in den Stimmen abzuwechſeln. Die Brüche aber an und für ſich ſelbſt ſind und bleiben unzehlich, ja, unendlich. Hier ſind die 6 Arten eines vierſtimmigen Satzes!

1) Bringt man die zwo Ober-Stimmen in eine, daß die zwo unterſten unverändert bleiben.
2) Drey in zwo, daß nur die untere Stimme ſo bleibet, wie ſie geweſen.
3) Alle vier Stimmen in drey gebrochene zu bringen.
4) Die drey öberſten in eine, und die unterſte ſo wie ſie war.
5) Alle vier Stimmen in zwo.
6) Alle vier in eine.

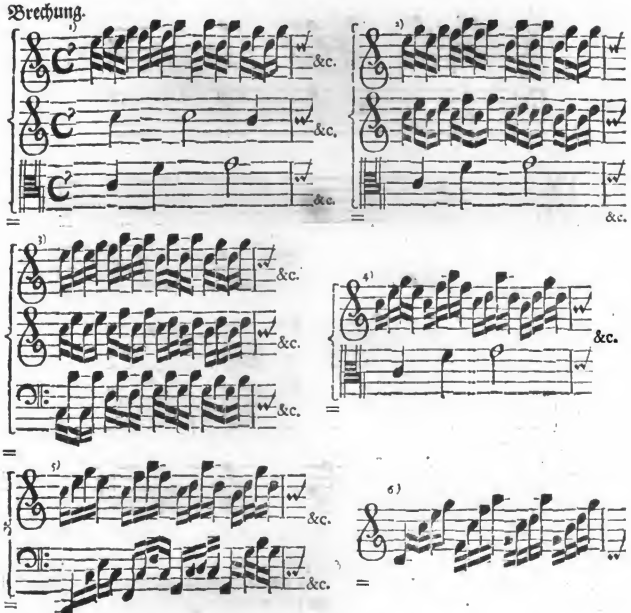
§. 16.

Nun wollen wir zuvörderſt den ordentlichen, ungebrochenen vierſtimmigen Satz vor uns nehmen, und hernach ſehen, wie derſelbe ſich obgedachter maaſſen ſechsmahl in den Stimmen zuſammen ziehen und mit gebrochenen Accorden durchführen laſſe.

Ordentlicher Satz.



Brechung.



§. 17.

Mit fünf und mehr Stimmen kan man es auch zwar versuchen; Allein es kömmt ein wenig gezwungen heraus. Es braucht schon mit vieren Mühe, wenn der Natur durch die Kunst nicht zu nahe getreten werden soll.

§. 18.

Nur diejenigen Harffen-Brüche gehören noch hieher, die ein ieder practischer Künstler, es sey auf dem Clavier, auf der Geige, Laute ꝛc. nach seinem Belieben macht, wenn sie zuvor von dem Componisten in Gleichförmigkeit desjenigen Instruments eingerichtet sind, darauf sie heraus gebracht werden sollen. Z. E. bey vierstimmigen Brüchen auf der Violin, dabey der Baß die fünffte Stimme ausmacht, ist weiter nichts zu thun, als die Saiten auszusuchen, die sich zugleich greiffen und anstreichen lassen, und die Noten dazu gerade unter einander zu setzen, wie wir hier aus Noth mit Puncten thun müssen, welche hernach von dem Spieler willkührlich gebrochen werden.

Neun-

Neunzehntes Haupt-Stück.

Von vier- und fünfstimmigen Sachen.

*** *** ***

§. 1.

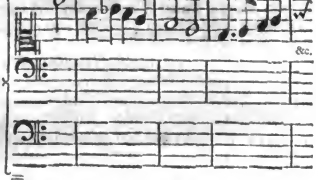
Wenn diese beiden Stücke mit vollständigen Exempeln erläutert und ausgeführet werden sollten, so würde ein gantzes Buch daraus werden. Da wir aber dieselbige Materien in ein kleines Hauptstück zu bringen grosse Ursache haben, so wird es freilich an Vorschrifften, deren doch eine Menge bey uns vorhanden sind, fehlen müssen. Allein, wenn sie gleich alle Raum genug fänden, würden sie doch zu nichts sonderliches dienen.

§. 2.

Unsre Lehr-Art ist so beschaffen, daß bey einer dergleichen practischen Aufgabe oder Vorschrifft, wo etwa z. E. ein Baß zur Ober-Stimme gesetzet werden soll, nicht nur drey Systemata *) oder dreimahl fünf Linien zu ziehen sind, davon eines ausgefüllet wird, das andre aber zur Verbesserung leer bleibet, wol zu verstehen, daß die aufgegebene Ober-Stimme das dritte einnimmt; sondern es müssen ferner über die Ausfüllung solche Anmerckungen gemacht werden, die alsdenn, nach geschehenem Versuch, von ungefehr auffstossen. Und das ist unmöglich im Voraus zu thun.

§. 3.

Was hätte auch einer für Nutzen von seiner eignen Uibung, wenn er bereits dasjenige in einem unverbesserlichen Exempel vor sich sähe, welches er doch erst zu machen lernen muß, oder will? Je weniger wir aber der Weitläufftigkeit einräumen wollen, ie mehr müssen wir uns doch der Deutlichkeit befleissen. Daher denjenigen, die das Verfahren unsrer Lehr-Art aus der Beschreibung nicht recht begreiffen, mit einem Muster alhier gedienet werden soll.



1 Die Aufgabe wäre nebenstehende Ober-Stimme.
2 Noten-Plan zur Ausfüllung des Basses, aus eigner Erfindung.
3 Noten-Plan zur Verbesserung solcher Ausfüllung aus dem Original.

Hiernächst folgten denn die Anmerckungen der Fehler, ihrer Ursachen, die Gründe der Verbesserung u. s. w. So viel Stimmen, als einer nun auszufüllen oder hinzusetzen hat, so vielmahl muß er auch den dazugehörigen Noten-Plan verdoppeln. Macht er einen Baß zu zwo Ober-Stimmen, so hat er 4 Systemata nöthig. Soll es ein Baß und eine Mittel-Stimme zur obern werden, so müssen 5 Plane da seyn. Und so weiter.

§. 4.

Von den dreistimmigen Sachen, darauf zum Theil die vorige Erläuterung zielet, schreiten wir also zu den vier- und fünfstimmigen auf einmahl; geben dazu die benöthigte Anweisung, bleiben bey der einmahl erwehlten, auch längst bewährt-befundenen Lehr-Art, und begnügen uns daran, daß in den vorhergehenden Haupt-Stücken sowol als hier sattsam gezeiget worden, wie mit den Exempeln in der Ausübung zu verfahren sey.

§. 5.

Uiber einen vierstimmigen Satz schreibet man insgemein a quatuor, *a quattro*, *un quadro*, oder nennet ihn schlechtweg ein **Ovatuor**, als ob das Zahl-Wort ein selbstständiges (Substantivum) wäre. Einige heissen solchen Satz ein Quatricinium; wiewol das rechte Kunst-Wort Tetraphonium ist.

*) Das Systema bedeutet hier den leeren Noten-Plan der gewöhnlichen 5 Linien, darauf man die Noten schreibet.

Digitized by Google

§. 6.

Was nun dieſer vierſtimmigen Sätze allgemeine Einrichtung betrifft, ſo muß es ihnen weder an der Qvint noch an der Terz in den gewöhnlichen Accorden fehlen, abſonderlich hört man ſie beide gern beym Schluß des Satzes. Es hat ſich aber auch hieran, ſo viel den Schluß anlanget, niemand knechtiſch zu binden, indem offt die Terz allein genug iſt, die weniger entbehret werden kan, als die Qvint. Doch darff jene nicht mehr am Ende groß ſeyn, wenn ſonſt die Ton-Art weich oder klein geweſen, wie vor Alters gebräuchlich war, und noch im Choralſpielen auf der Orgel von einigen beobachtet wird.

§. 7.

Der Alt läßt ſich in einem ordentlichen vierſtimmigen Satze (wo kein concertirendes oder fugirtes Weſen iſt) wol gefallen, bisweilen eine ſchlechtere Melodie zu führen, als der Tenor etwa hat: weil man gemeiniglich für dieſe Stimme, wegen ihrer männlichen Stärcke, mehr Achtung hegt, als für die weichliche Eigenſchafft des Alts. Und damit wir den richtigen Weg zur Uibung zeigen, iſt es am beſten auf folgende Weiſe zu verfahren: Man ſetze nehmlich

1) Zu einer Ober-Stimme und dem Baß die beiden mittlern: wozu 6 Syſtemata gehören. Das erſte und ſechſte enthalten die Aufgaben; auf das zweite und vierte kömmt die Ausfüllung der beiden Mittel-Stimmen zum Verſuch, und das dritte ſamt dem fünfften bleiben ſo lange leer, bis die Verbeſſerung aus dem Original, oder in deſſen Ermangelung aus des Lehrenden Anmerckungen darauf geſetzet werden.
2) Man nehme ferner eine Ober-Stimme allein zur Aufgabe, und erfinde die drey mangelnden. Dazu gehören 7 Noten-Plane.
3) Kan ſich iemand auch einen verfertigten Baß zur Aufgabe wehlen, und die drey höhern Stimmen zum Verſuch dazu ſetzen. Welches ebenfalls 7 Syſtemata erfordert.

§. 8.

Solches kan nun zwar mit allerley Sachen geſchehen; um aber die vierſtimmige Arbeit nicht gleich beym Anfange zu ſchwer zu machen, darff man nur zuerſt einen bloſſen Choral vor ſich nehmen, von demſelben die Ober- und Grund-Stimme zur Aufgabe herſetzen, ſodann den Alt und Tenor, als zwo Mittel-Stimmen, nur fürs erſte im geraden Contrapunct dazu fügen, um die reinen Gänge deſto von den unerlaubten zu unterſcheiden.

§. 9.

Dieſe Uibung, wobey die Correctur und Anmerckungen des Anführers das beſte, ja mehr als irgend einige Vorſchrifften thun müſſen, kan man ſo weit treiben, als es beliebig iſt, und guten Nutzen davon erwarten. Wir können anfänglich keine beſſere Materie dazu nehmen, als eben die auserleſenſten Kirchen-Geſänge: ſowol ihrer edlen Einfalt halber, als auch wegen der beweglichen Gänge, ſo in einigen derſelben anzutreffen ſind.

§. 10.

Damit aber gleichwol eine Abwechſelung erfolge, kan ein kleines hurtiges, oder Bewegungsvolles Stückgen, piece ou air de mouvement, wenns auch eine menuetmäßige Ariette wäre, ebenfalls hierunter Dienſte thun, da zu der einzigen Ober-Stimme erſt ein geſchickter Baß, und hernach zwo Mittel-Parteien geſetzet werden. Es ſey nun ſingend, oder ſpielend: auch wol beides, in der Geſtalt eines Chors, dem das Ritornell folget.

§. 11.

Hat man ſich nun gnugſam befliſſen, zu einer Ober-Stimme drey tiefere zu verfertigen, ſo wird es umzukehren ſeyn, nehmlich, daß ſich zu einer Grund-Stimme drey höhere bequemen. Ein ieder Baß aber dürffte hiezu wol nicht dienen können: zumahl ein ſolcher, der offt durch Pauſen unterbrochen wird, und alſo in die Zahl derjenigen gehöret, die Bär*) nicht für Basſi continui erkennen will.

§. 12.

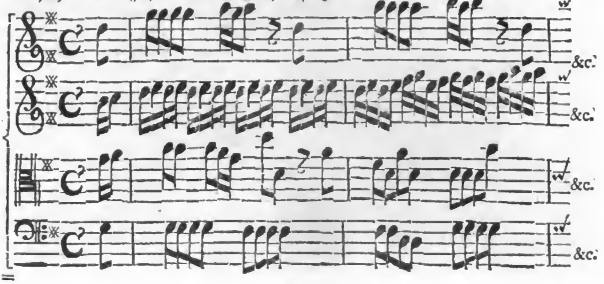
Deswegen ſuche man ſich etwa eine kleine Symphonie aus, bey welcher der Baß recht ehrbar einhergehet, ſo daß er eine gute, ernſthaffte Grund-Stimme abgibt. Darüber verfertige man erſtlich die Ober-Stimme in geſchickter Melodie, es ſey für die Qverflöte, oder für die Geige u. d. gl. Zur zwoten Partey wehle man etwa ein Oboe mit zertheilten Noten, diminutis notulis, d. i. nach der gemeinen Sprache, mit einer †) Variation, und endlich eine Arm-Viole, viola di braccio, eine Alt- oder Tenor-Geige zur gewöhnlichen Begleitung. §. 13.

*) In ſeinen muſical. Diſcurſen Cap. 23.

†) S. das 17te Haupt-Stück in dieſes Theils §. 24.

§. 13.

Weil vielleicht ein ieder diesen Vortrag nicht sogleich deutlich verstehen, und also Anstand nehmen mögte, sich mit sothaner Uibung einzulassen; so will ich ein kleines Muster hersetzen, und zeigen, was durch die ernsthaffte Grund-Stimme, durch die geschickte Ober-Melodie, durch die Variation mit dem Oboe u. s. w. gemeinet sey. Wobey man zugleich den beqvemen Octaven-Gebrauch *) in den äusserſten Stimmen gleich Anfangs bemercken kan.



§. 14.

Es ist zwar der ordentliche Weg in der harmonischen Setz-Kunst nicht dieser, daß ich erst den Baß, und hernach die Ober-Stimme verfertige. Man treibet vielmehr das Gegenspiel; arbeitet vor allen die Oberstimme aus; nimmt hernach den Baß, und zuletzt die Mittelstimmen vor. Es ist auch dieser Gebrauch gantz gut und natürlich.

§. 15.

Daher mögte mancher auf die Gedancken gerathen, als ob wir die Sache vom unrechten Ende anfingen, und man sich von unsern Vorschrifften oder Aufgaben schlechten Nutzen zu versprechen hätte. Hierauf ergehet aber diese vierfache Antwort:

§. 16.

Erstlich stehet zu erwegen, daß alles, was der Uibung zu gefallen (exercitii gratia) geschiehet, nicht darum gleich als unnöthig oder unnützlich zu verwerffen sey: weil etwa der daraus zu hoffende Vortheil nicht iederman beym ersten Anblick in die Augen fällt.

§. 17.

Zum zweiten wird man in der Arbeit schon finden, daß es sich nicht immer thun lasse, eine Stimme nach der andern so gar ordentlich und nach der erwehnten Reihe hinzusetzen, sondern daß auch im ungekünstelten Contrapunct bald der Baß vorgenommen, bald ein Paar Noten in der Mittel- bald einige in der Ober-Stimme angebracht werden müssen: soll anderst einer ieden Partey ihr Recht geschehen.

§. 18.

Drittens, wenn ich z. E. eine Arie mit dreien Sing-Stimmen machen, und dazu einen verbundenen Baß brauchen will, der entweder gantz durchgehe, oder doch so offt und vielfältig vorkomme, daß sich die Absicht deutlich mercken läßt, so ist wol nichts billiger und nöthiger, als die drey höhern Stimmen auf geziemende Weise nach der untersten einzurichten, einfolglich diese vor den übrigen am ersten festzustellen: es geschehe nun in Gedancken, oder auf dem Papier. Vieler andern Umstände zu geschweigen, da eben dergleichen Verfahren erfordert wird.

§. 19.

Viertens beliebe man nur ein wenig zu erwegen, wie es ungefehr mit der Arbeits-Ordnung beschaffen seyn müsse, wenn es nun damit an ein Fugen-Werck gehen soll. Wird nicht alda unumgänglich nöthig seyn, Ober-Stimmen zu den untersten zu finden, wenn diese das Thema führen, und alles darauf ankömmt? Nicht zu gedencken, wenn der Baß selbst mit dem Fugen-Satze eintritt, und den Trupp führet; wenn verschiedene Subjecte vorhanden sind; wenn auch so gar den Mittel-Parteien zu Liebe sowol Ober- als Unter-Stimmen sich offt ziemlich biegen und krümmen

*) S. das 17te Cap. dieses Th. §. 17, 18 ꝛc.

laſſen müſſen; und was dergleichen mannigfältige Gelegenheiten mehr ſind, bey welchen unſre Verkehrungen oder Umkehrungen unausſetzlich herhalten müſſen. Daß einer demnach ſchlecht fortkommen würde, der ſich nicht vorher hierin etwas umgeſehen und feſt geſetzet hätte. Dieſes mag zur Beantwortung des obigen Einwurffs, und zu einer beſſern Belehrung genug ſeyn.

§. 20.

Nachdem man alſo die Nothwendigkeit, ſowol als den Nutzen, bisheriger Lehr-Art, aus angefügten Urſachen, ſattſam abgenommen haben wird; ſo laßt uns ferner getroſt darin fortfahren, und dergleichen Kunſtübungen auch in Sing-Sachen fleißig treiben. Hiezu können vornehmlich alle Chöre, von zwo oder vier Text-Zeilen, am beqvemſten dienen. Denn iedes vierſtimmiges Stück, abſonderlich mit Inſtrumenten, iſt ſchon einiger maaſſen ein Chor.

§. 21.

Zwar iſt es nicht ohne, daß man einen vierſtimmigen Satz machen könne, der eben keinen förmlichen Chor darſtellen darff: ingleichen, daß auch andrer Seits drey Sing-Stimmen, wenn ſie vielfach beſetzet werden, einem ziemlichen Chor ſchon ähnlich ſehen mögen, nachdem bey beiden die Einrichtung geräth. Aber ein rechtes Tutti iſt doch ein ander Ding, dazu mehr Stärcke, Pracht und Majeſtät erfordert wird, wenns die Umſtände leiden.

§. 22.

Ob es nun gleich unmöglich iſt, in einem Chor allen und ieden Parten den rechten Nachdruck der Worte beizulegen; ſo müſſen doch wenigſtens die äuſſerſten Stimmen, nehmlich die obere und untere, desfalls wol verſehen ſeyn. In Fugen aber kan der Haupt-Satz ſo eingerichtet werden, daß er allein den Wort-Verſtand, ſamt dem Affect, richtig ausdrücke; die übrigen Stimmen leiden ſodann ein groſſes Nachſehen, wie leicht zu erachten, weil doch auch iede von ihnen den Haupt-Satz, zur Zeit, hören läßt.

§. 23.

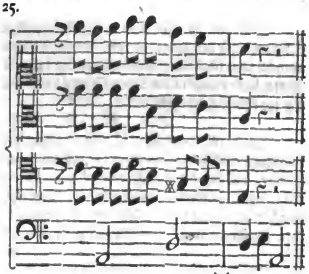
Was die Vollſtimmigkeit im Recitativ betrifft, da zwo bis drey, auch wol vier Stimmen zugleich etwas mehr herſagen, als herſingen, ſo wäre zu wünſchen, daß ſie lieber gar zu Hauſe blieben, oder in einem andern Styl zum Vorſchein käme. Das beſte iſt, wenn uns ein unbarmhertziger Dichter, wieder Wiſſen und Willen, damit beſchwerlich fallen ſollte, daß die Sätze kurtz ſind, und bald vorüber rauſchen.

§. 24.

In Kirchen-Sachen würde meine unvorgreifliche Meinung dahin gehen, daß man dergleichen vielſtimmigen Recitativ, der ohne dies wieder die Natur der gemeinen Rede läuft, in ein Arioſo verwandelte. Aber bey Serenaten und Opern würde ſolche Verwandelung der Mode Gewalt anthun. Mich deucht gleichwol, daß dieſe Mode merclich abnimmt.

§. 25.

Die meiſte Schwierigkeit dürffte ſich bey den Schlüſſen finden, welche billig in ieder Stimme die Schreibart in acht nehmen müſten, die ſonſt dem Recitativ eigen iſt. Da es nun vornehmlich mehr nicht, als zweierley Arten dieſer Schlüſſe gibt; ſo wird erlaubet ſeyn, den Alt in einem vierſtimmigen Recitativ nach dem nebenſtehenden Exempel einzurichten. Wobey zu mercken, daß der Sopran und Tenor die gewöhnliche Weiſe beibehalten, welche ſonſt dieſem Styl gemein iſt, und daß der Baß auch nicht aus der Art ſchlägt. Eine fünffte Stimme, wenn die zum Uberfluß dazu kommen ſolte, würde noch mehr Freiheit haben. Fürs erſte kan man deswegen ohne Sorge ſeyn.



* * * * * * * * * * * * * * * * * *

§. 26.

Die ſtärckeſte Zuſammen-Stimmung, ſo man heutiges Tages bey vielfacher Beſetzung insgemein braucht, und womit es auch endlich gnugſam allenthalben beſtellet werden kan, beſtehet in fünf beſondern Stimmen. Man nennet ſolches a quinque, oder mit dem Griechiſchen Kunſt-Worte, ein Pentaphonium.

§. 27.

Digitized by Google

§. 27.

Denn ob gleich in Kirchen-Sachen, bey zwey- und mehr-chörigen Stücken, vormahls nicht nur 8 oder 12, sondern wol gar 24 so genannte Reél-Stimmen angetroffen wurden, wie insonderheit wegen solcher vielfachen Harmonie der berühmte **Rosenmüller**, und der arbeitsame **Theile**, zu ihren Zeiten sehr glücklich gewesen sind: so ist doch, die Wahrheit zu gestehen, ein solches mühseliges *) Gewebe mehr zu bewundern, als daß es die Zuhörer, durch den angewandten Fleiß sonderlich rühren oder bewegen sollte.

§. 28.

Man vernimmt dabey eine angenehme, säuselnde, völlige und reiche Uibereinstimmung; aber offtmahls scheinet sich die Melodie, wo nicht gantz und gar, doch sehr mercklich darunter zu verlieren. Die auf solche Weise durch einander klingende und doch zusammenlautende Saiten werden mit den durch einander gehenden Elementen, im letzten Haupt-Stücke des Buches der Weisheit sehr weislich verglichen.

§. 29.

Es ist hiemit auf gewisse Art fast eben so bewandt, als mit einem Gespräche. Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches. So auch, wo ein Hauffen Melodien in und unter einander geflochten sind, da vernimmt man keine eintzige recht.

§. 30.

Weil inzwischen das verständliche und lautere Wesen bey einer ieden Music vor allen andern Dingen beobachtet werden muß, und die mitten aus der Kunst hervorragende Deutlichkeit das eintzige Mittel ist, die Hertzen und den Verstand der Zuhörer zu rühren, einfolglich ihre Seelen selbst zu bewegen, als welches der wahre Zweck aller musicalischen Arbeit seyn muß: so kan man leicht erachten, daß diese Absicht durch eine übermäßige Vollstimmigkeit schwerlich erhalten, ja, vielmehr wol gar gehindert werden könne.

§. 31.

Indessen müssen wir aus diesen Anmerckungen keinen Schild der Unwissenheit machen. Ihrer viele thun solches, die sich nicht gern über drittehalb Stimmen versteigen, und noch Mühe genug haben, dieselbe ins reine und feine zu bringen.

§. 32.

Einige Setzer stehen in den Gedancken, weil es etwa die geschickten Italiener und andre tüchtige Meister, aus wolanständiger Freiheit, also machen, um ihren schönen Haupt-Melodien durch die Mannigfältigkeit der vielen Neben-Stimmen nichts zu benehmen, stehe es ihnen auch gar wol an, fein kahle, leere Sätze hinzuschreiben, und dieselbe nur drey bis viermahl zu verdoppeln, damit es in der Partitur oder auf dem Papier prächtig in die Augen falle. Da ist denn nun erstlich eine schlechte Harmonie, und fürs andre eine noch schlechtere Melodie zu finden. Wenn diese nur noch gut wäre, könnte man endlich mit jener in die Gelegenheit sehen.

§. 33.

Mein Rath ist also, ein Beflissener der Ton- und Setz-Kunst folge nicht dergleichen seichten Harmonienmachern. Man bestrebe sich vielmehr ernstlich, wo nicht mit 6 oder mehr, doch wenigstens mit 5 Stimmen rein zu arbeiten; sollte es auch offtmahls nur zur Uibung und zur Erlangung gröſſerer Fertigkeit in der Harmonie geschehen: denn die muß einer so besitzen, daß er mit ihr, ohne grosses Bedencken, schalten und walten könne, weil er sonst zu sehr von höhern Dingen abgezogen wird.

§. 34.

Wer es versuchen will, der lasse seine Absicht auf die natürlichste Austheilung oder Verlegung der Intervalle gerichtet seyn, da bekannt, daß Secunden und Tertzien gern oben, Qvinten und Sexten lieber unten, Qvarten und Septimen in der Mitte, Octaven aber allenthalben seyn mögen: welche Austheilung, die ihren Grund in der Weite und Enge hat, doch nicht ohne Ausnahm ist, auch so wenig seyn kan, als unumgänglich die Abwechselung erfordert wird.

§. 35.

Die Ordnung und Reihe, worin man solche Uibungen anstellen könnte, wird in folgenden Stücken bestehen:

1) Einen Alt und Tenor zu zween Discanten und einem Baß zu setzen.

*) Theile ließ 1708 einen Catalogum von 51 starcken Kirchenstücken drucken, die er mit Recht nannte: Studio ac labore indefesso, multaque patientia elaboratum ac editum Opus.

2) Zween Discánte zu den dreien Unter-Stimmen.
3) Drey Mittel-Stimmen zu den beiden äuſſersten.
4) Drey Ober-Stimmen zu den beiden tiefern.

§. 36.

Die erſte dieſer Aufgaben kan in frantzöſiſchen Ouvertüren, welche gemeiniglich fünfſtimmig ſind, füglich bewerckſtelliget werden, zumahl wenn man, wie gewöhnlich, die beſonders ausgeſchriebene Stimmen vor ſich hat, beide Discánte unter einander hinſchreibt, zum Alt zwo Zeilen, und zum Tenor eben ſo viel zur Ausfüllung und Correctur leer läßt, und den Baß beifüget. Da denn aus einigen wenigen Tácten erhellen wird, wie weit der Verſuch gelungen ſey. Denn man braucht dazu keine gantze Ouvertür.

§. 37.

Haben wir es denn genug damit getrieben, auch verſchiedener Verfaſſer Arbeit dabey zu Muſtern gebraucht, um die beſten daraus zu wehlen; ſo iſt es Zeit weiter zu gehen, und die zwote Aufgabe vorzunehmen, nehmlich wie auch ein Paar Ober-Stimmen zu dreien tiefern gemacht werden mögen. Und da muß gantz andre Anſtalt vorgekehret werden.

§. 38.

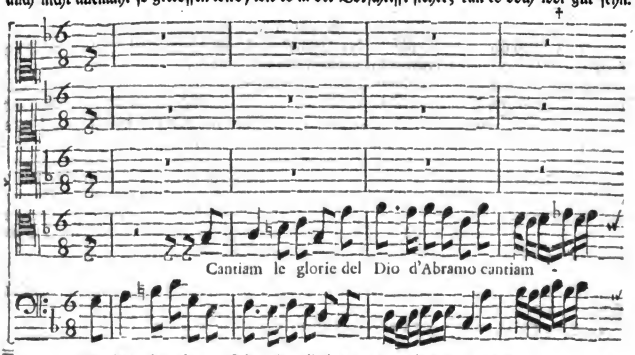
Bey der vorigen Probe, in Ouvertüren haben die Mittel-Parteien wol einen kleinen Zwang leiden können, ohne daß dadurch ein ſonderlicher Fehler wäre verurſachet worden. Allein bey der gegenwärtigen Aufgabe iſt es hergegen ſo beſtellet, daß die beiden Discánte, inſonderheit der erſte, obere und herrſchende, nichts weniger als gezwungen ſeyn wollen; ſondern auf das artigſte einhergehen und ihre Melodie wol führen müſſen.

§. 39.

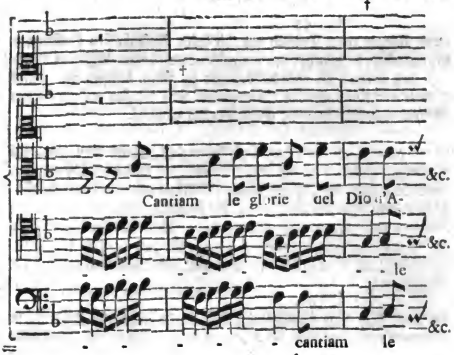
Ein fugirter Schluß-Chor aus irgend einem guten Oratorio, wie der ſattelfeſte Kaiſerl. Ober-Capellmeiſter, Herr **Fux**, deren verſchiedene gemacht hat, könnte hiebey die beſten Dienſte leiſten. Denn, wo keine Fugen ſind, dürffte iemand die rechten Gänge der Ober-Stimmen ſchwerlich treffen.

§. 40.

Mich dünckt aber, wenn ich einem z. E. die nächſtfolgenden Zeilen vorſchriebe, und damit zeigte, wie die drey Unter-Stimmen auf einander folgen, ſo dürffte leicht zu errathen ſeyn, an welchem Orte die beiden Ober-Stimmen ihren verſchiedenen Eintritt halten ſollten. Denn darauf kömmt bey ſolchen Sachen das meiſte an. Mit den übrigen läßt ſichs eher rathen. Und weuns auch nicht allemahl ſo getroffen wird, wie es in der Vorſchrifft ſtehet; kan es doch wol gut ſeyn.



Can-



§. 41.

Hieraus flieſſet zugleich eine unvermerckte Vorbereitung zur Fugen-Arbeit, die man nicht geringe ſchätzen darff. Wir leſen von Lully, daß er in ſeinen Fugen und Chören nichts, als die bloſſen Eintritte der Stimmen, da ſie das Thema anheben ſollten, hingeſchrieben: das übrige aber durch ſeine Untergebene ausfüllen laſſen: wodurch ſie ohne Zweifel ſo viel gelernet haben, daß ſie hernach ſelbſt dieſe Eintritte finden können. Man thue desgleichen.

§. 42.

In dieſen und dergleichen Sätzen liebet gemeiniglich der zweite Sopran des Altes Geſellſchafft, wenn er ſich mit ſeinem Obmann, dem erſten Discant, nicht füglich vergleichen kan; der Tenor hergegen hält es ſolchen Falls gerne mit dem Canto primo, und der Baß bleibt vor ſich, wenn alle fünf Stimmen zuſammen gehen. Sonſt kan die Ordnung wol anders ſeyn, da ſich denn der Baß nach den übrigen zu richten hat, auch mit dem Tenor, wie im obigen Exempel zu ſehen, nicht ſelten Gemeinſchafft ſuchet, wenn ſie allein ſeyn, und es ſich ſchicken will.

§. 43.

So bald demnach der zweite Sopran eingetreten iſt, kan er hier mit dem Alt gar füglich das cantiam führen, und auch mit ihm ſtille ſtehen; wieder zugleich anfangen und fortfahren, (das nennen wir Geſellſchafft halten), bis er endlich mit dem erſten Sopran einen Vergleich zu treffen Gelegenheit findet. Hergegen verbindet ſich die oberſte Stimme vorher mit dem Tenor am bequemſten, ſetzt aber gegen das Ende von ihm ab, und hält ſich zu ihres gleichen. Dieſe Allianzen und Entſagungen, wenn ich ſo reden darff, muß man unterſuchen und nachmachen.

§. 44.

Die Verdoppelung der groſſen Tertz kan und darff nicht allemahl in vier-, vielweniger in fünfſtimmigen Sachen vermieden werden: denn, ie mehr Stimmen, ie mehr Freiheit in ſolchen Dingen †). Inſonderheit will es faſt das Anſehen gewinnen, als ob diejenigen groſſen Tertzien, deren unterſtes Ende ein b vor der Note führet, durch die Verdoppelung bey weitem nicht ſo ſcharff in die Ohren fallen, als die andern, deren oberſtes Ende ein ✕ vor der Note hat. Die Urſachen ſind gantz gewiß *) mathematiſch, und man findet in der treflichſten Männer Arbeit, daß dieſe Ausnahm und Anmerckung vollkommen richtig ſey. Ja, man wird von der erſten Art verdoppelter Tertzien auch wol in dreiſtimmigen Sätzen hundert Beiſpiele antreffen, ehe ein eintziges von der andern Art auffläſſet.

†) Der Mitzleriſchen muſikal. Bibliothek vierter Theil will auf der 53 Seite die Verdoppelung der groſſen Tertzien bey der übermäßigen Sext in der kl. G. B. Schule misbilligen, und lieber die Qvart anrathen. Ich bin ſelber kein Freund davon, und habe eben deswegen den daſelbſt vorkommenden Accord auf zweierley Art, ſowol mit der Tertz als Qvart, anführen wollen, damit einer die Wahl habe. Daß aber auch ſo gar die Verdoppelung der kleinen Tertzien in einem vier- oder vollſtimmigen Sexten-Satze nicht Statt finden ſollte, wäre etwas unbarmhertziges.

*) Ein Zuſatz unten iſt nicht ſo mercklich, als ein Zuſatz oben; ob die Maaß gleich einerley bleibt.

§. 45.

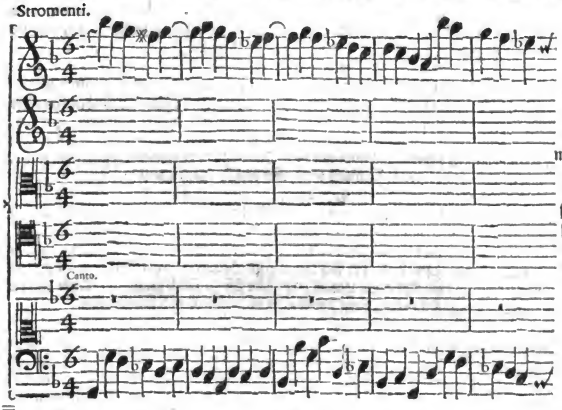
Wir gehen alſo weiter, und ſchlagen einen Verſuch vor, die dritte Aufgabe bey fünfſtimmigen Sachen ins Werck zu ſetzen, nehmlich, da man bey den vorgeſchriebenen beiden äuſſerſten Stimmen, z. E. Baß und Discant, dreien mittlern ein rechtes Geſchicke zu geben befliſſen iſt. Fürs erſte und zum Anfange nehme man nur einen geraden Contrapunct zum Muſter oder zur Vorſchrifft: damit wegen des nachahmenden Weſens keine Schwierigkeit entſtehe.

§. 46.

Zwar könnte es hier wol mit einem Choral-Geſange beſtellet werden, wie ich denn abermahl ſehr ernſtlich die gewöhnlichen Kirchen-Lieder, doch mit kluger Wahl, zur beſondern Uibung empfohlen haben will. Allein damit doch auch eine Abwechſelung die Arbeit erleichtere und belebe, mag gar wol eine vollſtimmige Arie dazu erwehlet werden, wo die ſingende Melodie vier Inſtrumente und den Baß zur beſtändigen doch gelinden Begleitung hat. Das Vorſpiel einer Arie allein iſt hier genug zur Probe, da die Singſtimme pauſiret: denn ſonſt, und hernach bey ihrem Eintritt, wird die Harmonie ſechsfach; es wäre denn, daß eines von den Inſtrumenten mit ihr (der Sing-Stimmen) im Einklange ginge.

§. 47.

In frantzöſiſchen Wercken trifft man ſolche fünfſtimmige Sätze mehr an, als in italieniſchen und teutſchen. Doch bey den letztern entlediget man ſich ſolcher Arbeit in Kirchen-Stücken nicht gäntzlich. Damit ein jeder deſto klärer ſehe und begreiffe, wie es hiemit gemeinet ſey, will ich ein Eckgen zur Probe herſetzen, und einem gewiegten Lehrmeiſter rathen, wenn er nicht bald dergleichen Exempel bey andern vorfindet, ſelber eines zu verfertigen, das zum Muſter dienen könne.



Dieſe drey Stimmen werden zu machen ſeyn; es müſſen aber 6 Syſtemata, ſtatt drey gezogen werden.

§. 48.

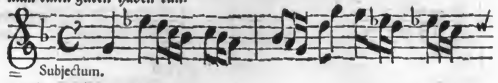
Wer dieſe Uibung weiter fortſetzen will, kan mit Hinzufügung eines Violoncells gute Veränderung machen, und mit ſolchem Inſtrumente die Grund-Noten zertheilen oder variiren. Allein es muß alsdenn die Sing-Stimme nicht mit dem erſten Oboe über einen Leiſten geſchlagen, ſondern jede Partey für ſich ausgearbeitet werden; ſonſt kan es kein pentaphonium heiſſen, indem ein ſchlechter Baß und ein variirter nur einen ausmachen.

§. 49.

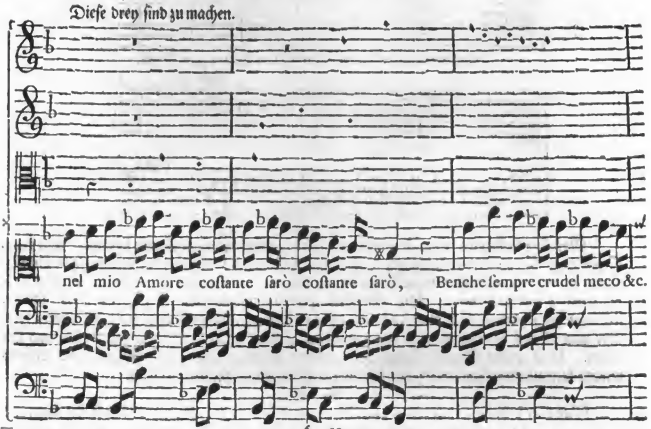
Wir wollen doch auch von dieſem Vorſchlage ein kleines Muſter, zu mehrer Deutlichkeit, einſchalten, und zwar einen Satz, der mitten aus einer Arie genommen iſt: damit man ſehe, wie die Nachahmung gerathen ſey. Doch ſoll das Subject oben angeſetzet, und der Eintritt derjenigen Stimmen mit einem Punct angezeiget werden, die man auszufüllen haben wird. Ich zweifle

nicht

nicht, man wird mich verſtehen, daß ich hier nur Gleichniſſe gebe, und nicht eben dieſe oder jene Arie, ſondern alle und iede, die auf ſolche Weiſe eingerichtet ſind, zur Aufgabe anpreiſe. Es werden viele dergleichen zu finden, oder doch zu machen ſeyn, welches des Lehrmeiſters Geſchäfft iſt, wenn man einen guten haben kan.



Dieſe drey ſind zu machen.



§. 50.

Hiernächſt wäre die vierte in der Ordnung folgende Aufgabe vorzunehmen: nehmlich, wie zu beiden Unter-Stimmen, drey Ober-Stimmen zu ſetzen ſind. Nun iſt zwar davon bereits in vorhergehendem Exempel ein kleines Probſtücklein zufälliger Weiſe gegeben worden; aber dieſelbe Aufgabe verdienet dennoch wol, daß ſie ins beſondre gehandelt werde.

§. 51.

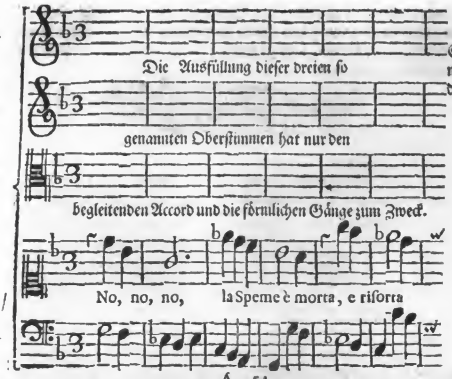
Dieſe Kunſt-Uibung, ſo wie ſie hier genommen wird, kan nicht in allerhand Stücken Platz finden, auch bisweilen nicht einmahl in ſolchen Fällen, wo nur eine bloſſe Vollſtimmigkeit und Füllung der Accorde, ohne die geringſte Nachahmung erfordert wird. Man muß alſo die Sachen zur Probe wol ausſuchen, oder ſelbſt verfertigen.

§. 52.

Am beſten iſts, eine Sing-Stimme mit ihrem Baß zum Grunde zu legen, wie zuvor; und darüber die drey verlangten Ober-Parteien zu bauen. Doch eben nicht in einer fugirenden oder nachahmenden Weiſe; ſondern in ſolchem geraden Contrapunct, der weiter keine Schwierigkeit mache. Dieſes wird deswegen erinnert, damit niemand dencke, die ſingende Stimme verliere ſolcher Geſtalt ihr Vorrecht: ſie iſt und bleibt allemahl, ſo lange keine andre Sänger dabey ſind, die Haupt-Stimme, man ſetze ſie unten, oder oben. Daher eignet ſich auch die einzige Sing-Stimme allemahl die beſte Melodie zu.

§. 53.

Weil es aber der Singe-Stimme, ſo wie der Inſtrumenten, vielerley gibt, kan das hohe nicht iederzeit eine Ober-Stimme heiſſen. Und alſo iſt zwiſchen Haupt- und Ober-Stimme ein groſſer Unterſchied zu machen. Jene kan auch in der Tiefe ſeyn; dieſe aber in der Höhe nur eine Begleiterin oder Geſpielin vorſtellen. Hierauf nun folget das Exempel, und nach demſelben wird man ein Paar Anmerckungen finden, die das Haupt-Stück ſchlieſſen.



§. 54.

Man ſetze hiebey die zwote Stimme nicht zu tief, damit die dritte Raum behalte. Die Arm-Geige muß nicht unter dem Baß gehen ꝛc. Auſſer dieſem wird wenig übrig ſeyn, das zur Erleichterung gegenwärtiger fünfſtimmiger Arbeit dienen könnte, und nicht ſchon hin und wieder zur Genüge erinnert worden wäre. Die Vorfälle ſind ſo mancherley, daß es ſehr ſchwer, wo nicht unmöglich ſcheinet, etwas nähers, ohne Erfahrung, Verſuch und Handanlegung, hierüber zum voraus beizubringen; ſo gerne ich es auch thun wollte. Alle Regeln flieſſen aus der Praxi. Und keine Praxis ſiehet der andern gleich. Die Anmerckungen eines Lehrers werden hier allerdings erfordert, mit lebendiger Stimme und flieſſender Feder.

§. 55.

Wer aber inzwiſchen mit vieren oder fünfen rein ſetzen kan, dem wird es nur eine Mühe ſeyn, und keine Kunſt, mit 6, 7, 8 oder mehr beſondern, eignen Stimmen ſeine Melodien zu zieren, und ſeine Harmonie zu ſtärcken. Je weniger Stimmen man braucht, ie genauer muß alles beobachtet werden. Und ſo umgekehrt. Dieſe Regel fehlet nicht: ſollten auch alle andre ihre Ausnahm haben.

Zwantzigſtes Haupt-Stück.

Von einfachen Fugen.

*** *** ***

§. 1.

Die Fuge iſt ein künſtliches Sing- oder Spiel-Stück, oder beides zugleich, mit verſchiedenen Stimmen, zwo oder mehr, da die eine der andern in gewiſſen Schritten nacheilet, und eben denſelben Haupt-Satz wiederſchlagend ausführet.

§. 2.

Solche Kunſt-Stücke werden darum Fugen genennet, weil eine Stimme vor der andern gleichſam wegfliehet, und auf ſolcher Flucht, welche Lateiniſch fuga heiſſet, ſo lange auf eine angenehme Art verfolget wird, bis ſie ſich endlich freundlich begegnen und vergleichen.

§. 3.

Es gibt gebundene und freie Fugen. Gebundene ſind, wenn ſich der Setzer daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Unterwurffs oder Fugen-Satzes, welches man Thema nennet, bis zum Ende deſſelben, ohne Ausnahm, nachgeſungen oder nachgeſpielet werden ſollen. Das geſchiehet bisweilen mit, am meiſten aber ohne Wiederſchlag. Das gantze harmoniſche Kunſt-Stück iſt dabey lauter Thema, und das Thema macht den gantzen Geſang aus. Und das ſind die Canones, Kreis- und Circul-Melodien, Fughe legate, in conſeguenza ꝛc.

§. 4.

Digitized by Google

§. 4.

Freie oder ungebundene Fugen aber ſind zwar ihres Nahmens halber nicht ſo gänzlich ohne Einſchränckung, als etwa die bloſſen Nachahmungen oder imitationes; ſondern ſo beſchaffen, daß nur eine gewiſſe Clauſul, von gehörigen Stimmen, in ihrer Ordnung nachgeſungen werden darff, und alſo vieles dazwiſchen kömmt. Dieſe Fughe ſciolte, oder ungebundene Fugen ſind wiederum dreierley: **einfache, vielfache,** und **Gegen-Fugen.**

§. 5.

Was einfache Fugen ſind, iſt leicht zu ermeſſen, nehmlich: wenn nur ein Subjectum, ein Haupt-Satz, ein Thema, ohne Verkehrung, oder andre Kunſtgriffe, regelmäßig im Wiederſchlage durch- und ausgeführet wird. Vielfache Fugen ſind, wo mehr Subjecta, zwey, drey bis vier, doch ebenfalls ohne Verkehrung vorkommen.

§. 6.

Gegen-Fugen aber haben zwar nur einen einzigen Unterwurff; doch wird derſelbe auf vielfältige Art gehandhabet, umgekehrt und gedrehet. Dieſe letztern Kunſt-Stücke gehören eigentlich zum doppelten Contrapunct; die mittlere Art zu den Doppel-Fugen, die erſten aber, nehmlich die **einfachen**, ſind und bleiben die vornehmſten, gebräuchlichſten und leidlichſten, aus welchen hernach alle andre entſpringen.

§. 7.

Wir wollen dieſer gantzen Fugen-Lehre vier Hauptſtücke widmen. In dieſem, als dem erſten, nehmen wir die einfachen Wechſel-Geſänge vor; im nächſten ein und zwantzigſten gilt es den Circul- oder Kreis-Melodien. Das zwey und zwantzigſte Capitel wird den doppelten Contrapunct, und das drey und zwantzigſte die Doppel-Fugen erklären.

§. 8.

Eine iede Fuge hat ſo zu reden zween Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müſſen. Der eine heißt Dux, der andre Comes. Es ſind aber weder Hertzoge noch Grafen. Der anhebende Satz iſt der **Führer**, auf italieniſch la Guida; derſelbe muß, wenn die Fuge recht ordentlich und der Ton-Art gemäß ſeyn ſoll, entweder im Endigungs-oder im herrſchenden Klange, d. i. in der Qvint anheben. Andre Intervalle, als dieſe beiden vollkommenen, Octave und Qvint, werden ſonſt nicht dazu gebraucht, es wäre denn **auſſerordentlich**, in der Mitte eines Stückes oder Zuſammenſatzes, nachdem man ſchon das ordentliche Weſen vernommen und gnugſam gefaſſet hat. Wiewol dieſes auſſerordentliche Verfahren offt mehr Gefallen erwecken kan, als das gar zu ordentliche.

§. 9.

Den Anführer, oder Ducem, begleitet ſein Gefährte, oder Comes. Doch geſchiehet dieſe Nachfolge oder Begleitung in unterſchiedlichen Klängen, um dadurch eine gewiſſe Nacheiferung, eine æmulationem oder einen Luſt-Streit auszudrücken, als worin faſt der gantze Unterſchied zwiſchen dem Führer und Gefährten beſtehet. Hat nun jener in ſeinem Satze den herrſchenden Klang zur Anfangs-Note; ſo nimmt dieſer den Endigungs-Ton dazu: und umgekehrt.

§. 10.

Im Frantzöſiſchen **Reponſe**, im Italieniſchen **Riſpoſta**, bedeuten eigentlich eine **Antwort**. So wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachſatz **figürlich** genennet, welcher auf dem Vorſatze folget, und denſelben gleichſam beantwortet. Auf lateiniſch heiſſet es repercuſſio, auf Teutſch der **Wiederſchlag**.

§. 11.

Daß aber die nur antwortende Stimme, oder ein antwortender Chor in einem bloſſen Geſpräche, **eigentlich** eine Riſpoſta heiſſe, wie im Waltheriſchen Wörter-Buche ſtehet, habe vorher nie gehöret: glaube auch, daß die erwehnte **figürliche** Bedeutung dieſes Wortes in der Ton-Kunſt weit gröſſern Gebrauch habe, als die vorgegebene **eigentliche**. Daher jene denn wol einer weitern Erläuterung, als dieſe, bedarff.

§. 12.

Broſſard ſetzet ausdrücklich Riſpoſta, und andre Ausdrückungen, unter den Titel Fuga; gibt aber von der Repercuſſion keinen deutlichen, ſondern einen viel zu weitläuffigen und allgemeinen Begriff. Reponſe und Riſpoſta hat er nirgend abſonderlich angeführet, vielweniger erkläret; vermiſchet hingegen Reditta, Replica, Conſequenza, Imitatione ꝛc. mit einander, ob er wol hinzuſetzet, es ſey unter dieſen Worten, abſonderlich unter Fugen und Imitationen, ein

Unterſchied. Man glaubt es ihm gerne zu. Rameau braucht das Wort Reponſe *) in dem Verſtande, darin wir es nehmen, zweimahl.

§. 13.

Wenn man alſo weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne; ſo wird auch nöthig ſeyn zu ſagen, wie deſſen Schluß oder Abſatz ungefehr beſchaffen ſeyn möge. Ja, man muß ſich auch um das Mittel bekümmern, wie gewieſen werden ſoll.

§. 14.

Wegen des Abbrechens eines Vorſatzes iſt nun eben nicht die beſte Weiſe, daß im Endigungs-Klange, wenn damit angefangen worden, auch das Thema geſchloſſen werde, und eine förmliche Cadentz im Haupt-Ton erſcheine. Zwar geſchiehet ſolches nicht ſelten mit gutem Beifall, wenn ein rechter Meiſter der Vollſtimmigkeit darüber kömmt, der ſo zu reden, aus nichtes etwas machen kan. Aber dieſes Verfahren ſchließt dennoch keine ſolche Verſchiedenheit oder Abwechſelung ein, als wenn Schluß- und Anfangs-Klänge ungleich ſind.

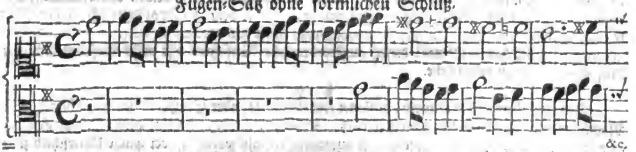
§. 15.

Das allerbeſte iſt, wenn der Fugen-Satz ſo eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüſſe lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken deſſelben ſo zu ſetzen weiß, damit kein recht-eigentlicher Abſatz erfolge: maaſſen die Ruheſtellen in Fugen und Contrapuncten gar nicht zu Hauſe gehören; ſondern ſolche Fremdlinge ſind, daß ſie ſich ſchwerlich eher melden, noch in eigner Geſtalt ſehen laſſen dürffen, als bis die gantze Jagt zu Ende läufft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen: weil daſſelbe auch wenig vom Ruhen oder Stillhalten weiß. Mein geehrter Freund, Walther, ſagt, die Fuge habe den Nahmen a fugando, weil eine Stimme die andre gleichſam jaget.

§. 16.

Wir wollen die Sache wegen der förmlichen, oder uneigentlichen Schlüſſe mit einem Beiſpiel erläutern: da denn, wo das Sternlein über der Note ſtehet, zwar ein kleiner Einſchnitt, etwa wie ein Comma; aber nichts weniger vorhanden iſt, als ein Punct, förmlicher und eigentlicher Einhalt.

Fugen-Satz ohne förmlichen Schluß.



&c.

Dieſe Art vermiedener Schlüſſe müſſen mit den ſogenannten Cadenze Sfughite nicht vermiſchet werden. Jene geſchehen willkührlich und vorbedächtlich in der einzeln Melodie; die andern hergegen mit einigem Kunſtzwange und faſt nothwendig, bey völliger Harmonie. Die erſten dienen zur bequemern, unaufgehaltenen Fortführung des künfftigen Gewebes; die letztern nur zur Ausdehnung, Erweiterung und Verlängerung des alsdenn gegenwärtigen.

§. 17.

In den ordentlichen und gewöhnlichen Fugen heben demnach, erwehnter maaſſen die Führer und Geführten das Thema, einer in der Qvint, der andre in der Octav an; oder umgekehrt. Ein anders aber iſt, wenn dieſe Ordnung unterbrochen, und der Satz mit Fleiß und Kunſt ſo zugeſtutzet wird, daß, nach dem erſten regelmäßigen Wiederſchlage, der Geführte hernach auch in andern Klängen anfangen, und doch mit dem Führer einſtimmen kan.

§. 18.

Hiebey pfleget man ſich mehrentheils auf drey Wege zu beziehen: durch die Octave, durch die erhöhete Tertz, und durch die erhöhete Qvint; mit ihren Kunſtnahmen: all' ottava, alla decima, alla dodecima. Welches eigentlich eine aus dem doppelten Contrapunct entlehnte Erfindung iſt, eben ſo wol, als die einfachen Fugen in der Unter-Octave, Unter-Qvint und Unter-Qvart; in hypodiapaſon, hypodiapente, hypodiateſſaron.

§. 19.

Es gibt auch Fugen, darin der Geführte dem Führer in einem diſſonirenden Klange nachfol-

*) Traité de l'Harmonie p. 336.

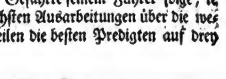
get

folget, nehmlich, in der Secund, Sept oder Qvart. Es ſind dieſes iedoch lauter auſſerordentliche Vorfälle; welche man aber unangezeiget nicht laſſen muß, indem ſie von ſonderbarem Nutzen ſeyn können.

§. 20.

Wie lang etwa der ſo genannte Führer bey einer Fuge an Tacten ſeyn möge, iſt einiger maaſſen willkührlich, und wird davon zum Beſchluß dieſes Haupt-Stücks etwas vorkommen. Doch insgemein hält man dafür, daß, ie ehender und geſchwinder ein Gefährte ſeinem Führer folge, ie beſſer ſich die Fuge ausnehme. Man findet offt die vortrefflichſten Ausarbeitungen über die wenigſten Noten, oder kürtzeſten Fugen-Sätze: faſt ſo, wie bisweilen die beſten Predigten auf drey oder vier Text-Worte gemacht werden können.

§. 21.



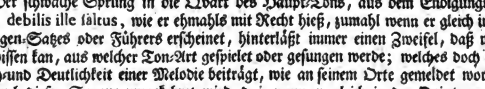
Wer ſollte wol dencken, daß dieſe acht kurtze Noten ſo fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr, als einem gantzen Bogen, ohne ſonderbare Ausdehnung, gantz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat ſolches der künſtliche, und in dieſer Gattung beſonders glückliche Bach iederman vor Augen geleget: ja, noch dazu den Satz hin und wieder rücklings geführet.

§. 22.

Wir kehren uns bey heutiger harmoniſchen Setz-Kunſt zwar nicht mehr an die alten Gebote, da die Fugen, gleich den Tonen, in Haupt- und Neben-Arten, in authentas & plagales getheilet wurden, deren erſte mit ſteigenden, die andre mit fallenden Sätzen verſehen ſeyn muſten. Aber unſre Vorfahren wollten gerne, daß man bey dem Steigen die Qvint, nicht die Qvart, in Betracht ziehen ſollte, wenn der Führer im Endigungs-Klange anhebt. Und das iſt auch eine gute, gültige Anmerckung, die wir billig in Theilung der Octave ſo wenig aus den Augen ſetzen müſſen, als unfehlbar eine groſſe Ungewißheit der Ton-Art entſtehen würde, wenn man ſich gar nicht nach ſolcher Vorſchrifft richten wollte.

§. 23.

Der ſchwache Sprung in die Qvart des Haupt-Tons, aus dem Endigungs-Klange aufwärts, debilis ille ſaltus, wie er ehmahls mit Recht hieß, zumahl wenn er gleich im Anfange eines Fugen-Satzes oder Führers erſcheinet, hinterläßt immer einen Zweifel, daß man nicht alſobald wiſſen kan, aus welcher Ton-Art geſpielet oder geſungen werde; welches doch ein groſſes zur Lieblichkeit und Deutlichkeit einer Melodie beiträgt, wie an ſeinem Orte gemeldet worden iſt. Und wenn auch dieſer Sprung umgekehret wird, d. i. wenn er gleich in die Qvinte unterwärts vorkömmt, hat er doch eben dieſelbe Wirckung. Ein Exempel wird die Sache klärer machen.



§. 24.

Wenn einer nun dieſen Fugen-Führer in ſeinen Anfangs-Noten betrachtet, wird er ſchier nicht ſagen können, ob er aus dem E oder aus dem H gehe? Daran iſt der bloſſe Fall in die Unter-Qvinte Schuld, welche dem Klange nach nichts anders iſt, als die Qvart des Haupt-Tons, in ſofern die Anfangs-Note auch zum Final dienen ſoll.

§. 25.

Man ſiehet zwar aus der Folge, doch nicht aus der Bezeichnung des Noten-Plans, daß die Ton-Art H iſt. Es weiſen ſolches auch einem geübten Setzer die weſentlichen Klänge oder chordæ eſſentiales derſelben Ton-Art, welche ſich gleich doppelt und dreifach hören laſſen, nemlich h, d, fis; und alſo den Ausſchlag geben.

§. 26.

Indeſſen macht doch die Quarta Modi den Zweifel, weil ſie gleich im Anfange, ohne Vermittelung vor den andern weſentlichen Klängen eintritt, und daher die Ohren, welchen die Folge noch unbekannt iſt, alſobald auf die Ton-Art E führet, in welcher auch der Wiederſchlag oder Gefährte füglich nachfolgen könnte, ob ſolches gleich im Fis beſſere Art hat: und zwar ſowol wegen beſagter weſentlichen Klänge, als auch wegen des Abſatzes oder Schluſſes, bey dem der Nachſatz

mit dem fis h geſchicklich folgen kan: welches ihm mit dem e a zu thun nicht erlaubet wäre, weil ſodann die Gräntzen, darin ein ſolcher Fugen-Satz billig bleiben muß, überſchritten würden.

§. 27.

Ungeachtet aber des erwehnten Zweifels wegen der Ton-Art, welcher bey erſter Anhörung dieſes Thematis erreget wird, ja, ungeachtet der Satz im Endigungs-Ton anhebet und ſchließt; gibt er doch ſonderbare Gelegenheit zur glücklichen Ausführung, und hat ihn Händel auf eine unverbeſſerliche Weiſe durchgearbeitet. Die Fuge iſt in ſeinen gedruckten Kupffer-Wercken befindlich. So gewiß iſt es, daß keine Regel ohne Ausnahm bleiben kan.

§. 28.

Der Sprung in die Tertz des Haupt-Tons iſt allemahl gut, und eben darum viel beſſer, als der Qvarten-Fall, weil die Tertz zur **Dreiſtimmigkeit** gehöret. Dieſe Urſache gibt einen ſolchen allgemeinen Grund in der Muſic an die Hand, daß es ſcheinet, man könne alles andre auf denſelben bauen, und daß die harmoniſche Trias wol zu einem tiefern **Unterſatze** melodiſcher und harmoniſcher Lehren dienen könnte; wenn nur das zuſammengeſetzte Weſen zur Unität oder Einheit gebracht werden mögte. Mir gehen dergleichen Betrachtungen ein wenig zu ſtarck in die Meß- und Zahl-Künſte hinein: derowegen ich lieber einen practiſchen Grund-Satz wehle; dem theoretiſchen unverfänglich; welchen ich iedoch alſobald annehmen will, im Fall er zulänglich demonſtriret werden ſollte, wie verſprochen worden.

§. 29.

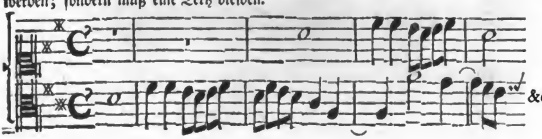
Der Anfang und das Ende eines Fugen-Satzes machen wol die meiſte Schwierigkeit im **Wiederſchlage**; doch hat auch das Mittel ſein Theil daran, wie aus folgenden Beiſpielen leicht abzunehmen ſeyn wird. Und eben deswegen verdient die Sache, daß wir nicht ſo eilfertig darüber hinfahren, ſondern ſie auf das beſte aus einander legen.

§. 30.

Es können auch Themata Dienſte thun, die ihren gantzen Bezirck nicht weiter, als auf eine **Tertz** erſtrecken. Da dieſe nun, im Wiederſchlage, die Octave nicht erreichen, oder die gewöhnlichen Schrancken erfüllen; muß man ſich ſolches eben ſo wenig irren laſſen, als wenn gewiſſe Vorſätze ihren Sprengel bis auf die Sext, welche hernach zur Sept wird, ausdehnen, da es denn einem Gefährten ſchier unmöglich fällt, ſich mit dem Nachſatz in der Octave zu halten: wie davon ein Beiſpiel aus einem bekannten Kirchen-Liede No. 1 weiter unten zu ſehen iſt. Es läßt ſich wol anders machen und einſchräncken; aber mit guter Manier nicht.

§. 31.

Daß die Qvart in die Qvint, ſo wie dieſe in jene verändert werde, wenn der Wiederſchlag richtig ſeyn ſoll, ſtehet feſt: es geſchehe nun ſteigend oder fallend, durch Schritte oder Sprünge. Aber die Tertz mag in keine Qvart, noch in ein anderes Intervall, bey dem Nachſatze verändert werden; ſondern muß eine Tertz bleiben.



§. 32.

Man gibt eine Regel: wenn der Dux eine Secunde ſteiget, daß der Comes den Wiederſchlag durch die Tertz verrichten müſſe. Dieſe Vorſchrifft iſt halb gut. Ich will ſie erläutern; und zwar mit dem Zuſatze, daß ihr Inhalt nur richtig ſey, wenn der Führer in der Qvint des weichen Haupt-Tons, anhebet; nicht aber, wenn es in der Endigungs-Note einer harten oder weichen Ton-Art geſchiehet. Dort iſt dieſe Secunde nur ein halber; hier ein gantzer Ton. Hebt das Thema in der Endigungs-Note einer weichen Ton-Art an, und ſteiget auf folgende Weiſe nur eine Secunde, ſo muß der Nachſatz viel eher einen halben Grad, als eine Tertz wehlen.

§. 33.

Das Steigen überhaupt entſcheidet nichts, wenn hernach noch mehr Noten ebenfalls höher ſteigen. Es muß nur bloß davon verſtanden werden, wenn die Melodie alſobald, nachdem ſie in

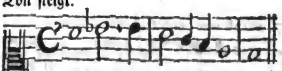
die

die Secunde hinaufgetreten, wieder herunter fält. Aus Mangel dieſes Unterſchieds, und deſjenigen, den die weiche oder harte Ton-Art erfordert, welche noch von niemand in ordentlichen, öffentlichen Lehrſätzen angemercket worden ſind, verurſacht eine ſolche Regel mehr Verwirrung, als Erleichterung. Ich habe es wol erfahren. Es ſind ſolcher Vorſchrifften eine ziemliche Anzahl.

§. 34.

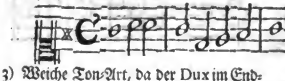
Man wird es mir Danck wiſſen, wie ich hoffe, wenn ich dieſes durch Beiſpiele bewähre.

1) Fugen-Satz in weicher Ton-Art, wo der Führer in der Qvint anfängt und einen halben Ton ſteigt.

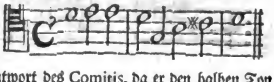


ad 1) Wiederſchlag dieſes Satzes, durch die kleine Tertz: und ſo weit hat die obige Regel recht.

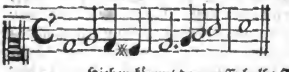
2) Harte Ton-Art, da der Vorſatz in der Final-Note anhebt, und einen gantzen Ton ſteiget.



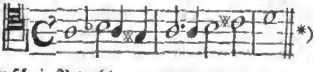
ad 2) Nachſatz des eben ſo beſtellte Geführten. Da gilt die Regel nicht.



3) Weiche Ton-Art, da der Dux im End-klange anfängt, und einen Ton ſteiget.



ad 3) Antwort des Comitis, da er den halben Ton, ſtatt des gantzen nimmt.



Hiebey kömmt der groſſe halbe Ton ſehr in Betracht.

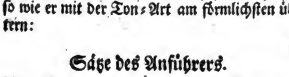
§. 35.

Es mag nun der Führer in dem herrſchenden Klange einer Ton-Art, d. i. in deren Qvinte, oder im End- und Haupt-Ton anheben; er mag dabey auf- oder niederwärts gehen und ſpringen; ſo richtet ſich doch immer der Geführte nach ihm, und trifft einen ordentlichen, reinen Wiederſchlag, ſo wie er mit der Ton-Art am förmlichſten übereinkommen mag. Die Beiſpiele werden es erläutern:

§. 36.

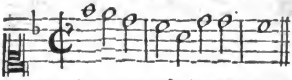
Sätze des Anführers. **Wiederſchläge des Geführten.**

No 1. Durch eine heruntergehende Qvart.

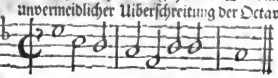


1 Durch eine heruntergehende Qvint mit unvermeidlicher Uiberſchreitung der Octav.

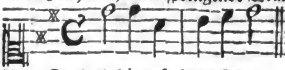
No. 2 Durch eine herunterſpringende Qvart.



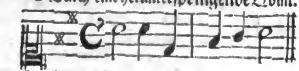
2 Durch eine herunterſpringende Qvint.



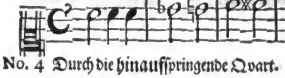
No. 3 Durch die hinaufgehende Qvart.



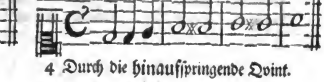
3 Durch die hinaufgehende Qvint.



No. 4 Durch die hinaufſpringende Qvart.



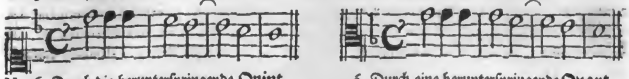
4 Durch die hinaufſpringende Qvint.



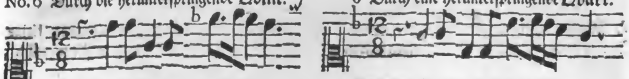
*) Soll es die eigentliche Doriſche Ton-Art ſeyn, ſo hat das h. an ſtatt das b. ſeinen Gebrauch.

Digitized by Google

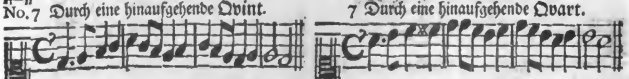
No. 5 Durch die heruntergehende Qvint. 5 Durch die heruntergehende Qvart.



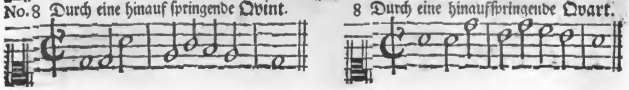
No. 6 Durch die heruntersſpringende Qvint. 6 Durch eine heruntersſpringende Qvart.



No. 7 Durch eine hinaufgehende Qvint. 7 Durch eine hinaufgehende Qvart.



No. 8 Durch eine hinauf ſpringende Qvint. 8 Durch eine hinaufſpringende Qvart.



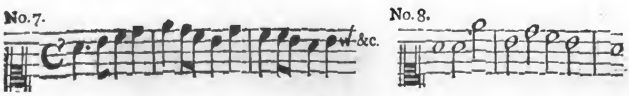
§. 37.

Da ſiehet man deutlich und in allen Fällen, daß aus der Qvart die Qvint, und aus der Qvint die Qvart, in den ordentlichen Wiederſchlägen, werden muß. Das fünffte Exempel weiſet noch über dies, daß aus der fallenden Secunde bey dem Gefährten der fortgeſetzte Einklang entſtehe. Und das ſiebende Thema zeiget in ſeinem Nachſatze nicht nur, daß die Schritte ſich halbiren laſſen, ſondern daß ebenfalls daſelbſt die fallende Secunde zum Unisono werden müſſe: es hebe der Führer im herrſchenden oder Endigungs-Klange an.

§. 38.

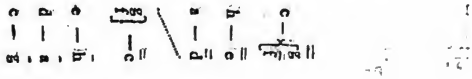
Findet ſich nun in den gar zu ordentlichen Wiederſchlägen, z. E. wie alhier No. 7 und 8, etwas lahmes in der Melodie, ſo muß man damit, der Ordnung zu Gefallen, das **erſtemahl** bey einer regelmäßigen Fuge vorlieb nehmen; aber der Setzer hat **hernach** freie Macht, die Folge ſo einzurichten, daß ſie natürlicher ſingen und klingen.

No. 7. No. 8.



§. 39.

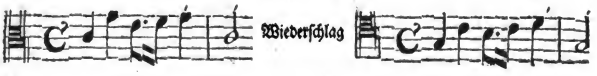
Was nun die weitere Ausführung der Modulation betrifft, und welcher Geſtalt die Klänge einander bey dem Wiederſchlage antworten müſſen, darüber pfleget man ſich der untenſtehenden Leiter bey Anfängern zu bedienen, als woraus zum Exempel abzunehmen iſt, daß an dem Ort, wo der Dux c hören läßt, da müſſe der Comes g oder f, nachdem es die Umſtände erfordern, angeben; oder, wenn in jenem d vorkommt, müſſe dieſer a haben; wenn aber der Führer die Klänge f oder g berühret, daß ihm alsdenn der Gefährte mit dem c antworte u. ſ. w.



§. 40.

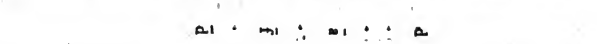
§. 40.

Man hat iedoch in gewiſſen Fällen eine Freiheit und Ausnahm, wenn nehmlich der Dux einen baßirenden Sprung durch die Qvint herunter thut, wie im folgenden Beiſpiel zu ſehen: alwo eben wegen dieſes Umſtandes das d dem g antworten muß, welches ſonſt obiger Leiter entgegen läufft, da es nicht d, ſondern c, thun würde.

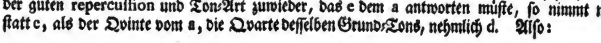


§. 41.

Damit man aber recht eigentlich verſtehe, wie mit ſolcher Stellung der Octaven verfahren werden müſſe: ſo ſetze man erſtlich den völligen vierſtimmigen Accord des erwehlten Modi, er ſey welcher er wolle, auf dieſe Weiſe über einander, zur Richtſchnur des Führers:

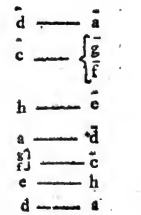


Nun ſollte diejenige Octave, welche ſich der Gefährte zum Sprengel erkieſet, mit der Tertz und Qvint gleichermaaſſen dagegen geſetzet werden, nehmlich a. c. e. a. Weil aber auf ſolche Art, der guten repercuſſion und Ton-Art zuwieder, das e dem a antworten müſte, ſo nimmt man ſtatt c, als der Qvinte vom a, die Qvarte deſſelben Grund-Tons, nehmlich d. Alſo:



§. 42.

Hierauf fülle ich die leeren, und mit Puncten bemerckte Stellen beider Octaven aus, und ſetze ſie gegen einander über, ſo finde ich daran eine Richtſchnur des Wiederſchlages, folgender Geſtalt:



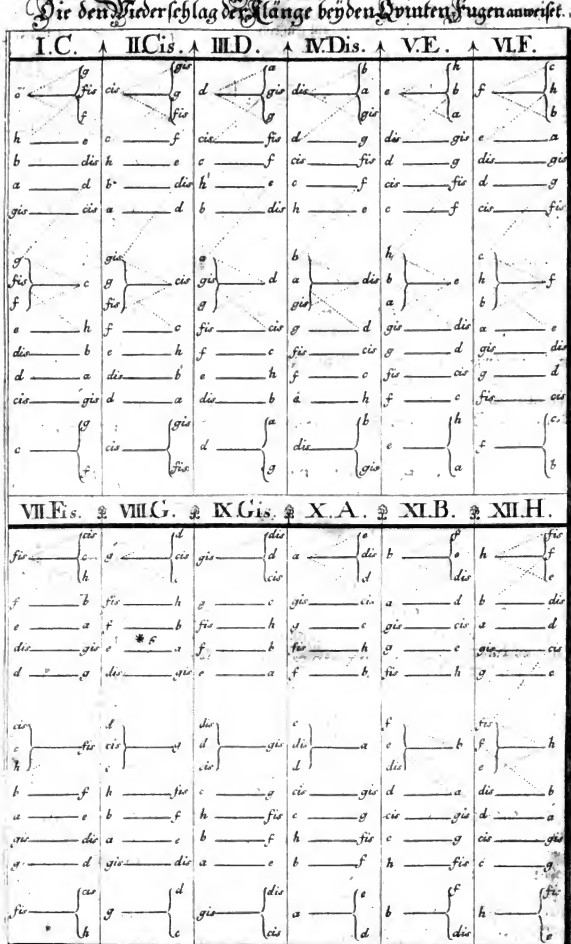
§. 43.

Bis hieher haben wir nur unſre Vorſtellungen im diatoniſchen Geſchlechte beibringen wollen: indem doch daſſelbige den Grund der Sache darleget. Wer aber alles genauer unterſuchen, weiter zum chromatiſchen Geſchlecht gehen, und iede Ton-Art ins beſondere, nach ihren zwölff Intervallen, groſſe und kleine Tertz in eine Reihe gebracht, zu Wercke ſetzen und betrachten will, dem kan folgende Tabelle darunter gute Dienſte leiſten. Da denn zu mercken ſtehet, daß an allen übrigen Stellen die einander-antwortende Klänge durch den Strich, an den zweifertigen aber, wegen des zwiſchenkommenden halben Tons, nur durch die Puncte angedeutet werden.

III. Theil Zwantzigstes Capitel

Tabelle.

Die den Niederschlag der Länge beyden Quinten-Fugen anweiset.



(o)

* Wenn F. E. vom g ins dis als in die Sext hinauffgesprungen oder gegangen wird, so antwortet dem dis nicht das gegenüberstehende gis, sondern das b. Hebets aber abwarts vom g im b so antwortet dem b das gegenüberstehende f richtig. Welches hier nur zur Probe angeführet wird um andere dergleichen Vorfälle darnach zu beurtheilen.

Digitized by Google

§. 45.

Es hat die Meinung hiemit nicht, als ob diese Tabelle in allen Fällen, die schier unzehlig sind, gerecht seyn müsse: weil, alles daher gehofften Vortheils und möglichsten Nachdenckens ungeachtet, dennoch viele Schwierigkeiten bey den Wiederschlägen vermacht bleiben. Sie sind aber am leichtesten zu heben, wenn auf eine reine, mit der vorgesetzten Ton-Art wol übereinkommende Vergleichung des Führers und Gefährten gesehen wird. Alle Vorschrifften sind gut; die Urtheils-Krafft des Setzers muß doch immer das meiste thun.

§. 46.

Niemand fähret besser dabey, als ein solcher, der die Umstände und Erforderniße einer guten Melodie wol inne hat, und in der Vollstimmigkeit ein Meister ist, daß er mit der Harmonie nach Gefallen spielen könne. Denn ich muß freilich gestehen, daß diese bey Fugen, und andern dergleichen Kunst-Stücken fast mehr Dienste thue, als jene. Wer indessen noch so weit nicht gekommen ist, indem eine grosse Erfahrung dazu gehöret, und die Arbeit bewährter Contrapunctisten zu untersuchen Lust und Gelegenheit hat, dem wird obige Tabelle zum Leit-Faden dienen können.

§. 47.

Die allgemeine und in dreien Gliedern bestehende Fugen-Regel ist diese: **Man soll die Gräntzen der Ton-Art nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem dem Modo zuwiederlauffenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versetzung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kan.** Das erste Glied ist das wichtigste, doch leidet es seine Ausnahm. Das zweite ist das nothwendigste bey ordentlichen Fugen, nicht bey ausserordentlichen; und das dritte muß am meisten nachgeben. Es verdienet auch die Natur der Ton-Art allemahl mehr Achtung, als das übrige.

§. 48.

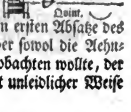
Wenn man nun die Ton-Art, wie gemeiniglich geschiehet, genau in die Gräntzen einer Octave einschränckt, so hat es folgende Bewandniß damit. Dafern der Führer im Sprengel einer Qvint bleibet, und weder höher noch tiefer gehet; so muß auch der Gefährte in seinem Umfange die Qvarte keines weges überschreiten. Und umgekehrt. Da denn Qvint und Qvart in solchem Verstande die Octave erfüllen. Das ist die Meinung des ersten Gliedes obiger Regel. Dehnt sich aber die Melodie des Vorsatzes weiter aus, so kan der Nachsatz unmöglich die Schrancken der Octave beobachten. Das lehret die gesunde Vernunfft.

§. 49.

In Choral-Gesängen wollen es einige mit dem dritten Gliede der gegebenen Regel so genau nehmen, daß sie auch so gar kein Intervall zulassen; welches nicht richtig mit denen im Anführer befindlichen übereinkomme, und fangen dahero mit dem Gefährten lieber in einem fremden Klange an, damit sie durch dieses klein-vermeinte Uibel ein gröſseres, nehmlich die Uiberschreitung der Ton-Gräntzen vermeiden.

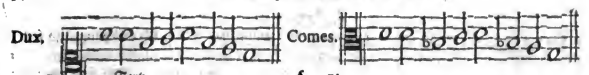
§. 50.

Es ist auch nicht bey allen Fugen-Sätzen möglich, die Intervalle im Vor- und Nachsatze gleich zu machen; im Wiederschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Gräntzen der Octave nicht zu überschreiten. Wenn das Thema nur den Bezirck einer Qvarte hat, so gehet es mehrentheils an; doch nicht allemahl. Denn ob es gleich mit den Gräntzen und dem Eintritt wol bestellet wird, fehlt es doch an der Aehnlichkeit der Intervallen. S. §. 55, §. 62. Die Ursache ist, daß iede Ton-Art in diesem Fall, bey der Octaven-Theilung, eine Qvart oben und eine Qvint unten hat, welches ungleiche Intervalle sind, und auch nothwendig ungleiche Gänge oder Sprünge machen müssen. z. E.



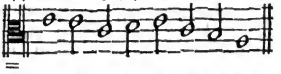
§. 51.

Wer nun die Dorische Ton-Art, oder das weiche D wehlen, und aus dem ersten Absatze des bekannten Kirchen-Gesanges: **Vater unser** ꝛc. eine Fuge machen, dabey aber sowol die Aehnlichkeit der Intervalle, als den richtigen Anfangs-Klang im Wiederschlage beobachten wollte, der würde dem **wichtigsten Stücke zu nahe treten**, und die Gräntzen der Ton-Art unleidlicher Weise überschreiten müssen.



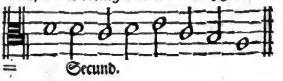
§. 52.

Will er aber dieſes, wie billig iſt, vermeiden, ſo muß er entweder in einem fremden Klange (ſie ſind hier alle fremd, auſſer dem Endigungs-und herrſchenden Klange) ſeinen Gefährten alſo eintreten laſſen, daß dieſelben Intervalle, als Tertzen, gantze und halbe Tone, beibehalten werden. Und das taugt eben ſo wenig.



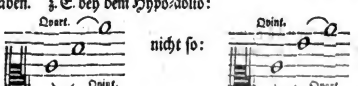
§. 53.

Oder aber, er muß **das Intervall der ſinckenden Tertz in eine Secunde verändern**, ſo behält er die beiden Haupt-Eigenſchafften des Wiederſchlages, und bricht nur der dritten, als geringſten, nehmlich der genauen Aehnlichkeit ſeiner Intervalle, etwas weniges an einem eintzigen Orte ab. Dieſes Mittel mögt ich lieber erwehlen, und hoffe, die meiſten Componiſten werden mit mir eins ſeyn; woraus denn die Bekräfftigung meiner Sätze erfolget.



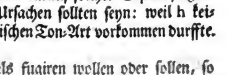
§. 54.

Bey einigen Kirchen-Liedern, die auf das genaueſte nach den alten Modis geſetzet ſind, muß man den Unterſchied zwiſchen der ſelbſt-ſtändigen und geborgten Ton-Art, zwiſchen den Haupt- und Neben-Modis, inter modum authenticum & plagalem, nothwendig mit zu Rathe ziehen: welches die eintzige Gelegenheit ſeyn mag, wobey dieſer Unterſchied, heutiges Tages, noch Statt findet. Und da wird die ſogenannte geborgte Ton-Art auf ſolche Weiſe eingerichtet, daß die Qvint oben, und die Qvart unten ſtehet, wie wir das Gegenſpiel §. 50 in einer ſelbſtſtändigen Ton-Art angezeiget haben. z. E. bey dem Hypo-æolio:



§. 55.

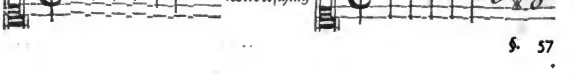
Aus Mangel dieſes Theilungs-Unterſchieds wiſſen viele Organiſten nicht, wie ſie z. E. bey dem Choral: **Chriſtus der uns ſelig macht** ꝛc. den Wiederſchlag anſtellen ſollen. Vom Vorſpielen willich itzo nichts ſagen. Am Ende hat dieſer Geſang freilich die Zeichen der phrygiſchen Ton-Art; aber im Lauf der Melodie iſt er ſo ſtarck mit dem äoliſchen Neben-Modo verſehen, daß billig die meiſten Klänge dem Ton ſeinen Nahmen geben. Nun iſt das h ſiebenmahl; das a aber dreizehnmahl darin; ja, es wird gar eine förmliche Cadentz im letztern gemacht, und faſt immer in ſelbigem modulirt, als in quarta modi. Wobey iedoch nicht zu leugnen ſtehet, daß drey Cadentzen, ſo wie ſie denn auch ſind, im h vorkommen. Daher kan man, bey dem Wiederſchlage, gar wol nach der hypoäoliſchen Art verfahren. Doch wäre es eben, bey itzigen Zeiten, keine Sünde, wenn gleich die repercuſſio alſo geriethe.



Aber die guten Alten waren nicht nur dem h feind; ſondern dem darauf ſolcher Geſtalt folgenden f noch gräm̃er, und nahmen für das erſte lieber ein a. Die Urſachen ſollten ſeyn: weil h keine reine Qvint bey ihnen hatte; und alſo auch kein fis in der phrygiſchen Ton-Art vorkommen durffte.

§. 56.

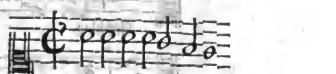
Wenn nun einige Organiſten das erſte Glied dieſes Chorals fugiren wollen oder ſollen, ſo ſprechen ſie: Der Führer fängt im e an, welches auch die Endigungs-Note iſt; da muß der Gefährte im herrſchenden Klange (worunter ſie immer die Qvint verſtehen, ob es auch wol nach der alten Moden-Lehre die Qvart ſeyn kan) nehmlich im h nachfolgen. Und wenn endlich die Richtigkeit der Intervalle beobachtet wird, ſtehet das Ding ſo zu Buche:



§. 57

§. 57.

Weil aber bey dieser Einrichtung der Gefährte in einem solchen Klange aufhöret, der überall aus der vorhabenden Ton-Art verbannet ist, nehmlich in fis; maassen die Ordnung so aussiehet, f. g a f. c d e, dabey die halben Tone im ersten und fünfften Grade liegen, es mag eine Haupt- oder Neben-Ton-Art seyn, auch die Octave nicht erfüllet wird, welches doch sehr füglich geschehen kan; siehet ein ieder schon, daß es hier am Erkenntniß der Ton-Art fehle: denn dieselbe weiset bald an, wie, mit Beibehaltung aller Aehnlichkeit in den Intervallen, dennoch in einem Ton-gemässen Klange angefangen, und im e als der Final-Note geschlossen werden möge. z. E.



§. 58.

Und auf diese oder dergleichen Weise muß man bey andern Choral-Melodien, die eine gewisse Ton-Art nach alter Lehre führen, zu Wercke gehen, wenn Fugen daraus werden sollen. Soll und muß ja irgend ein Intervall vertauscht werden, so hat man vor allen Dingen dahin zu sehen, daß es keinen halben Ton treffe, weil solcher dem Gehör am empfindlichsten fällt.

§. 59.

Es stehet ferner bey dem Fugen-Wesen zu erinnern: daß auch wol zwo bis drey Stimmen, auf canonische Art nach einander, ohne Wiederschlag, alle im Endigungs-Klange, oder alle in der Qvint anheben mögen. Man muß sich zwar im Anfange an die repercussion und ihre Ordnung binden, doch darff solches bey Fortsetzung der Arbeit nicht immer geschehen. Dieser Unterschied ist zu mercken.

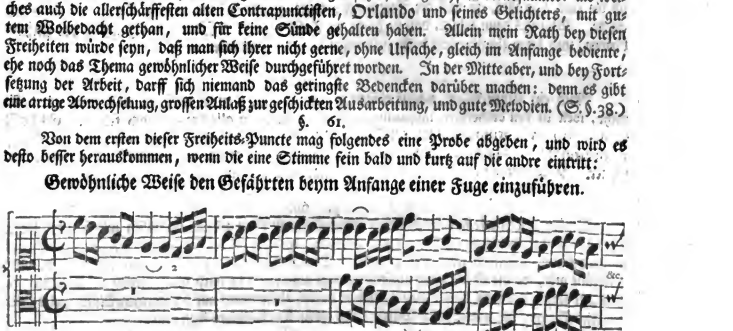
§. 60.

So ist es auch eben nichts strafbares, wenn man bisweilen zu rechter Zeit den Umfang der Ton-Art, ambitum modi, ein wenig aus den Augen setzet, und gleichsam verabsäumet: als welches auch die allerschärffesten alten Contrapunctisten, Orlando und seines Gelichters, mit gutem Wolbedacht gethan, und für keine Sünde gehalten haben. Allein mein Rath bey diesen Freiheiten würde seyn, daß man sich ihrer nicht gerne, ohne Ursache, gleich im Anfange bediente, ehe noch das Thema gewöhnlicher Weise durchgeführet worden. In der Mitte aber, und bey Fortsetzung der Arbeit, darff sich niemand das geringste Bedencken darüber machen: denn es gibt eine artige Abwechselung, grossen Anlaß zur geschickten Ausarbeitung, und gute Melodien. (S. §. 38.)

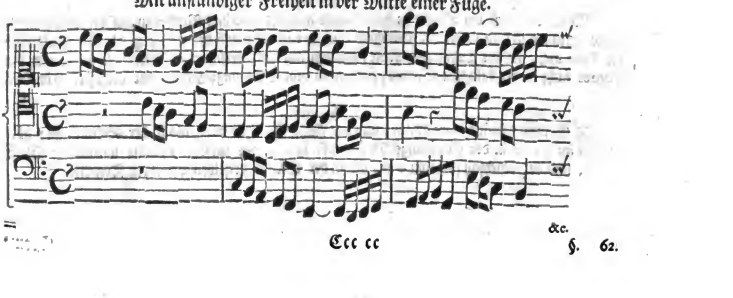
§. 61.

Von dem ersten dieser Freiheits-Puncte mag folgendes eine Probe abgeben, und wird es desto besser herauskommen, wenn die eine Stimme fein bald und kurtz auf die andre eintritt:

Gewöhnliche Weise den Gefährten beym Anfange einer Fuge einzuführen.

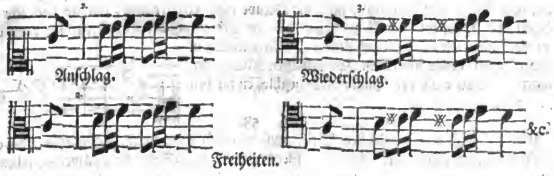


Mit anständiger Freiheit in der Mitte einer Fuge.



§. 62.

Von obberwehnter zwoten Erlaubniß, wegen Uiberſchreitung der Ton-Schrancken oder ihrer Einkürtzung, findet man die Vorfälle noch häuffiger gebilliget, als von der erſten. Etwa auf dieſe Art:



§. 63.

Die gewöhnliche, regelmäßige Weiſe des Wiederſchlages nennet man conſociationem Modorum, die Geſellung der Ton-Arten, weil ich durch Veränderung eines oder andern Intervalls, da nehmlich in obigen beiden Exempeln aus der Secund eine Tertz wird (wie die Zahlen 2 und 3 beiläuffig anzeigen) die Ungleichheit vereinbare: bey welcher Zuſammenfügung die Vertauſchung eines groſſen Intervalls lange ſo merklich nicht iſt, als eines kleinen, wie bereits §. 58 berühret worden.

§. 64.

Die Freiheiten aber, ſo man ſich hiebey nimmt, gehören ad æquationem Modorum, weil ich die eine Ton-Art, ſo viel die Intervalle betrifft, gerade auf eben dem Fuß behandle, als die andre. Woraus denn folget, daß ſie beede, in Anſehung ſolcher Intervalle, gäntzlich verglichen bleiben, und keine Ungleichheit darin aufweiſen, die zu vereinbaren wäre.

§. 65.

Noch ein Kunſt-Wort, nächſt obigen zweien, iſt hiebey zu betrachten, und zwar um deſto mehr, weil in den bisherigen muſicaliſchen Wörter-Büchern alle drey annoch fehlen. Es heißt Conciliatio Modorum, da man ein Thema, deſſen Schluß etwas auſſerordentliches hat, durch einen kleinen Zuſatz in die rechte Gleiſe bringet, und gleichſam mit dem anhebenden Nachſatze verſöhnet. Wir werden weiter unten Beiſpiele hievon antreffen.

§. 66.

Bisher haben wir mit ordentlichen Fugenſätzen zu thun gehabt, nehmlich mit ſolchen, die in der Qvint oder Octav des Haupt-Tons anheben, und die oben §. 44 Qvinten-Fugen genannt worden ſind. Weil es aber, bey gäntzlicher Durchführung eines Chorals auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze gantz auſſerordentlich anfangen, ſo wird auch hiebey verſchiedenes zu erinnern ſeyn: bevorab da die meiſte Abſicht unſers Unterrichts auf die Kirchen-Muſic zielet, deren Vebeſſerung die vornehmſte Pflicht eines jeden Tonkünſtlers ſeyn muß.

§. 67.

Wenn demnach ein Thema in der Secund anhebet, und das Vorhaben auf die Endigungs-Note gerichtet iſt: ſo folget der Geführte auch in einer Secund des verſetzten Modi. Zielt aber der Dux nicht auf die Endigungs-Note, ſondern auf den herrſchenden Klang; ſo folget ihm der Comes nicht in der beſagten Secund, ſondern in dem Endigungs-Klange der verſetzten Ton-Art.

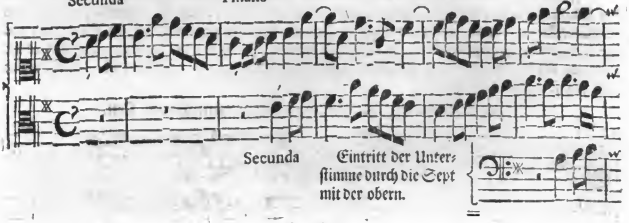
§. 68.

Z. E. mein Modus wäre G dur, und der Fugenſatz finge im a, als in der Secund, an; hörte aber im g, als in der Endigungs-Note, auf: ſo wäre der verſetzte Modus natürlicher Weiſe D dur, und der Nachſatz finge im e an, als in der Secund derſelben verſetzten Ton-Art.

Exem-

Digitized by Google

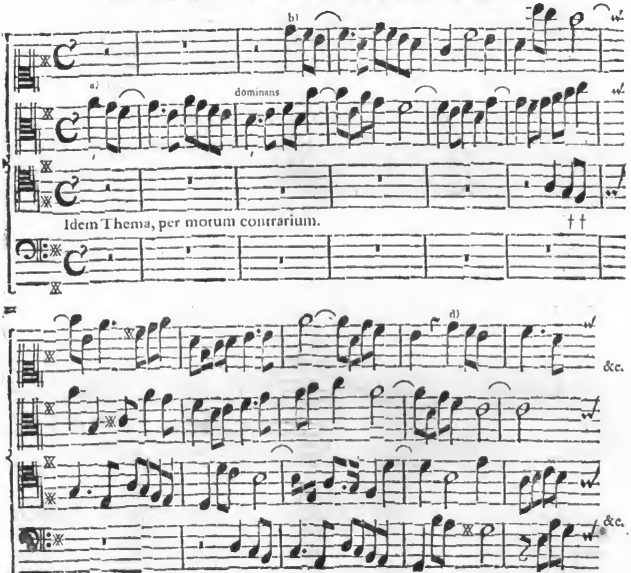
Exempel von anfangender Secund, da man zum Haupt-Ton gehet.



§. 69.

Neiget ſich hergegen die Melodie des anführenden Fugenſatzes zum d, als zur Qvint herunter, ſo tritt der nachfolgende Geführte nicht mit der Secunde ein, ſondern mit eben dem Qvinten-Klange des Haupt-Tons, welche alsdenn daſſelbe d iſt, darin jener aufhöret.

Von anfangender Secund, da man zur Qvint gehet.



Ccc cc 2 §. 70.

a) Secunda Chorda Modi G duri.

b) Quinta ejuſdem Modi. Allwo die Beibehaltung des halben Tones dem Wiederſchlage eine ſonderbare Aehnlichkeit gibt, die durch Bögen angezeiget wird. †† Note cambiate.

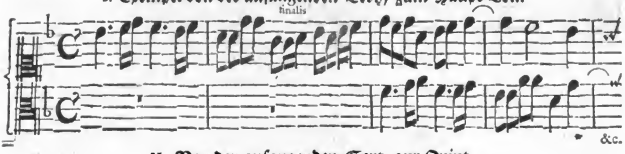
c) Eintritt der vierten Stimme durch die Sept.

ß) Unvermutheter Eintritt der Oberſtimme durch die kleine Qvint.

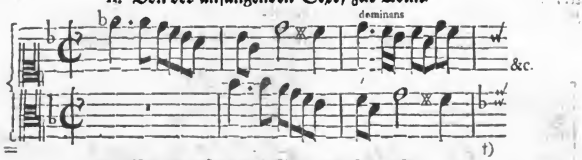
§. 70.

Fängt ein Fugenſatz in der Tertz, oder auch in der Sext ſeines Haupt-Tons an, ſo erfolgt der Wiederſchlag in eben dem Intervall ſeines verſetzten Modi, dafern die Melodie ſich nach dem Schluß-Klange wendet; gehet ſie aber zur Qvinte, ſo hat es zwar nicht mit der Sext, aber mit der Tertz eine andre Bewandniß: maaſſen ſich dieſelbe ſodann bey der verſetzten Ton-Art in die Secunde verändert, welche im vierten der folgenden Exempel mit 2 bezeichnet iſt. Z. B. meine Ton-Art ſollte G mol ſeyn.

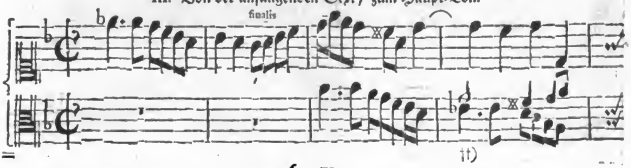
I. Exempel von der anfangenden Tertz, zum Haupt-Ton.



II. Von der anfangenden Sext, zur Qvint.



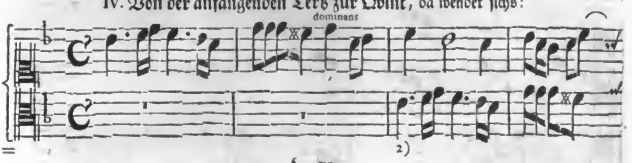
III. Von der anfangenden Sext, zum Haupt-Ton.



§. 71.

In allen dieſen macht es keine Aenderung. Aber wenn es gehet

IV. Von der anfangenden Tertz zur Qvint, da wendet ſichs:



§. 72.

Was ferner die anfangende Qvart in dergleichen auſſerordentlichen Fugenſätzen betrifft, ſo wird ſie in der Verſetzung durch ein gleichmäßiges Intervall von dem Geführten beantwortet, und als der herrſchende Klang, oder die Qvint angeſehen; ſie mag ſich nun die dominantem oder die finalem chordam zum Zweck des Thematis wehlen. Die nächſten Exempel werden es erläutern. Hier will ich nur beiläuffig bitten, daß ein Fugen-Liebhaber und Kenner bemercken wolle, welche fremde Gelegenheit dergleichen auſſerordentliche Sätze zu den Eintritten der andern Stimmen geben, als worin wahrlich die gröſſeſte Schönheit aller Wechſel-Geſänge beſtehet. Das vierte

Beiſ

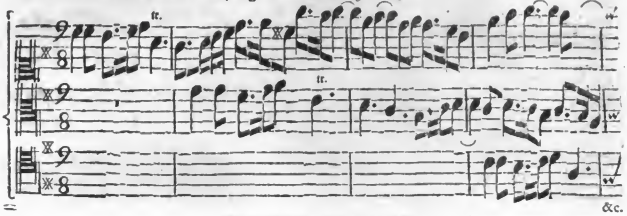
*) Hier kan die dritte Stimme mit der None eintreten, welches eben nicht täglich geſchiehet.

†) Hier kan die dritte Stimme auch ziemlich unvermuthet einfallen. ††) Eintritt durch die Sext.

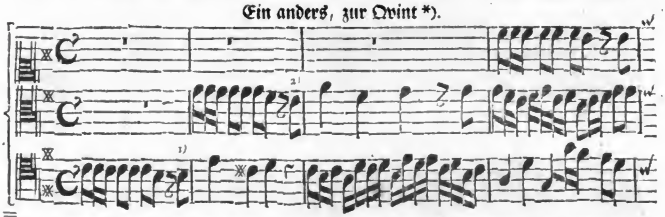
Beiſpiel der obigen, wenn es noch einen halben Tact ad conciliationem fortgeſetzet wird, gibt auch artigen Anlaß dazu.

§. 73.

Von der anfangenden Qvart zum Haupt-Ton.



Ein anders, zur Qvint *).



Die Zahlen 1) und 2) über dem Tenor im erſten, und über dem Alt im zweiten Tact deuten an, daß dem Uniſono des Führers durch die Secunde des Gefährten geantwortet wird, um den Qvarten-Sprung aufwärts wol zu bilden.

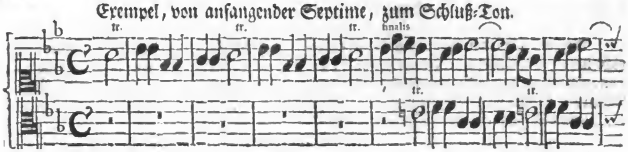
§. 74.

In der Septime des Haupt-Tons einen Fugenſatz anzufangen, das iſt ſchon etwas fremdes; und wenn bey ſolchem Vorfall auf die Endigungs-Note gezielet wird, ſo folget der Comes in eben demſelben Intervall, das iſt zu ſagen in der Septime des verſetzten Modi. Neiget ſich aber der Führer zur Qvint, ſo muß der Gefährte nicht in einem gleichmäßigen Intervall, ſondern in der Ton-Art anfangen.

§. 75.

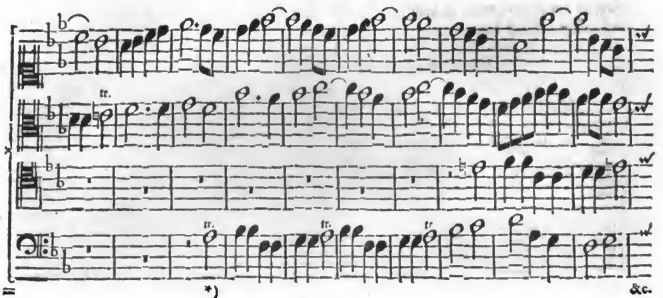
Ich ſetze den Fall, mein Modus wäre B dur; der Fugenſatz finge im a, nehmlich in der Septime des Haupt-Tons an, und die Melodie ginge des Weges zum Final-Klange. Alsdenn müſte der Gefährte eben auch in der Septime ſeiner verſetzten Ton-Art, d. i. im c, die Nachfolge anſtellen.

Exempel, von anfangender Septime, zum Schluß-Ton.



*) Ich könnte alle dieſe Exempel aus Kirchen-Liedern nehmen; allein mancher mögte meinen, es lieſſe ſich mit andern Sachen nicht thun. Deswegen habe ich die Beiſpiele nach verſchiedenen heutigen Schreib-Arten eingerichtet.

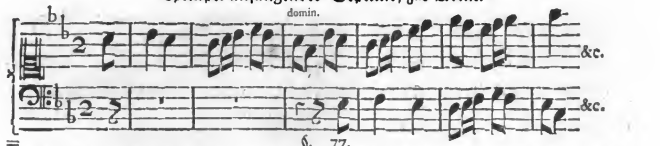
Digitized by Google



§. 76.

Lenckt ſich aber die Melodie des Führers **unterwärts** zum herrſchenden Klange der Qvint, vom a zum f, ſo gehets beym Gefährten gantz anders zu. **Oberwärts** zur Qvint bleibt es im Comite, wie beym vorigen Exempel; doch werden die folgende Intervalle verändert. Es würde zu weitläuffig fallen, alles herzuſetzen. Indeſſen hebt der Wiederſchlag in der Tertz des Haupt-Tons an, wenn der Anſchlag das Thema in der Qvint endiget:

Exempel anfangender Septime, zur Qvint.



§. 77.

Es kan dieſer Fugenſatz kurtz hinter einander hergeführet werden, welches beiläuffig gewieſen, und zugleich bemercket wird, daß ſolches nur nicht im Anfange eines Stückes geſchehen müſſe. z. E.

Und da thun die Wechſel-Noten, note cambiate, ſchöne Dienſte, wie 1) bey der Septime, und 2) bey der Secund zu ſehen iſt, da an beiden Stellen die Diſſonantz vorgehet, und die Conſonantz nachfolget; welches ſonſt umgekehrt ſeyn müſte.

§. 78.

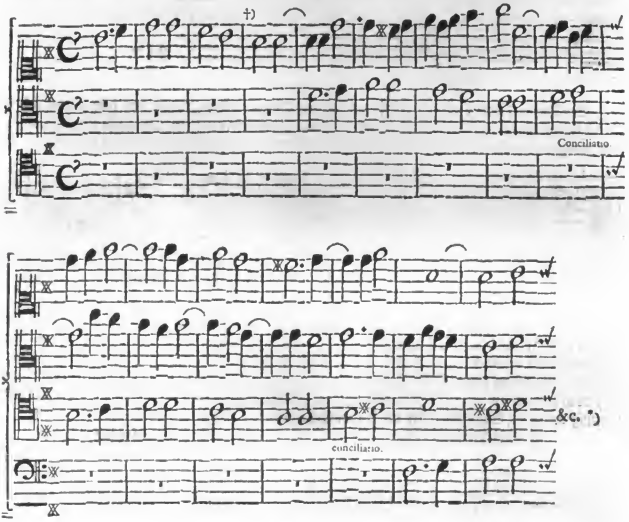
Bisher haben wir von den auſſerordentlichen Anfangs-Klängen eines Fugen-Satzes, der nicht nach gewöhnlicher Weiſe eingerichtet iſt, verſchiedenes beigebracht; nun wird es auch Zeit ſeyn, etwas von den auſſerordentlichen Schlüſſen eines ſolchen Thematis in die Secund, Qvart, Qvint, Sext und Septime zu erwehnen. Zumahl, weil es noch eine unberührte Materie iſt, da von meines Wiſſens niemand geſchrieben hat.

§. 79.

Was die in der Secund aufhörende Sätze dieſer Art betrifft, ſo dürffen wir nicht weit darnach ſuchen, oder was eigenes dazu erfinden; ſondern nur unſre Choral-Bücher, und in denſelben z. E. das bekannte Abendlied: **Werde munter mein Gemüthe** ꝛc. aufſchlagen, deſſen erſter Abſatz

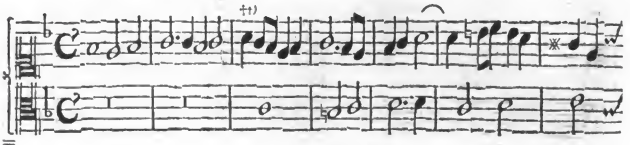
*) Ich bemercke abermahl nur beiläuffig den Eintritt des Baſſes durch die Sext und kleine Qvint.

ſatz in der Secunde des Haupt-Tons ſeine Ruheſtelle nimmt, und welches ich vor andern wehle, weil verſchiedene Geſänge dieſelbe Melodie führen, wie mir denn aus dem vollſtändigen Lüneburgiſchen Geſang-Buche deren etliche zwantzig bekannt ſind. Wenn nun ein ſolcher Abſatz zum Vorwurff einer auſſerordentlichen Fuge aufgegeben werden ſollte, müſte der Gefährte dem Führer folgender Geſtalt, Note für Note antworten, und ſich hernach mit der Ton-Art wiederum vergleichen laſſen: weil er gleichſam mit ihr in etwas zerfallen war.



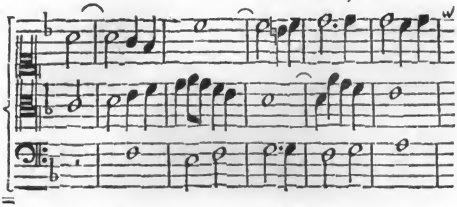
§. 80.

Eben in unſerm Choral-Buche werden auch Sätze genug aufſtoſſen, die ſich in der Tertz endigen. Nur ein Beiſpiel aus vielen zu erwehlen, nehme man den Buß-Pſalm: **Aus tiefer Noth** ꝛc. und verfertige zum erſten Abſchnitt ſeiner Melodie einen Wiederſchlag; ſo wird erhellen, daß ſich die Tertz am Ende nicht ſo leicht, als die Secunde, mit dem Haupt-Ton vereinbaren laſſe, welches ſonſt wieder die gemeine Meinung zu lauffen ſcheinet.



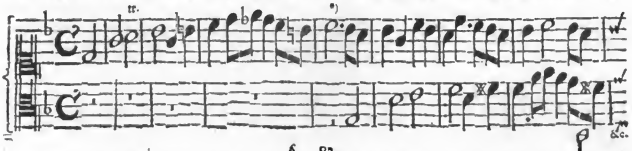
†) Hier endiget ſich der Haupt-Satz in der Secund ſeiner Ton-Art.
*) Die weitere Ausführung iſt in der wolklingenden Fingerſprache zu finden.
††) Hier endiget ſich das Thema in der Tertz des Haupt-Tons.

Digitized by Google



§. 81.

Ein Thema, das in der Qvart ſeines Haupt-Tons aufhöret, kömmt bey dem Schluſſe des Comitis zur Final-Note, und braucht alſo, wenn Führer und Gefährte alle beide in einer harten oder weichen Ton-Art bleiben, keiner weitern Erläuterung, als dieſes folgenden Exempels:

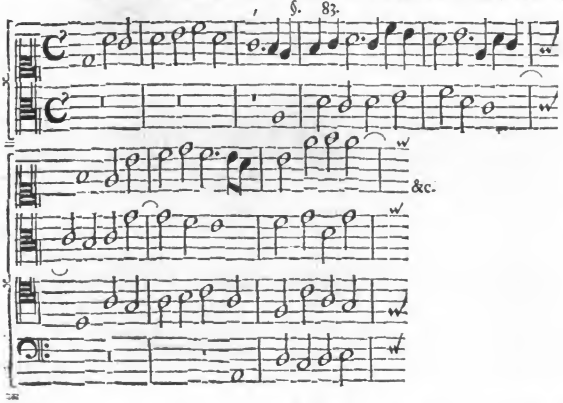


§. 82.

Allein, in alten Choral-Leidern, die ſich z. E. nach der Doriſchen Ton-Art richten, wo die Quarta Modi nicht weicher Natur iſt (wie im Aeoliſchen Geſange); ſondern die groſſe Tertz zur Vollſtimmigkeit erfordert, da hat es die Bewandniß, wie mit dem Pſalm: **Durch Adams Fall** ꝛc. und zwar im fünften Abſatz ſeiner Melodie, welche, ob ſie gleich das weiche D zum Grund-Ton hat, doch daſelbſt im harten G einen Schluß macht, und den Geführten nöthiget, die Beantwortung durch die Septime, oder im harten C zu bewerckſtelligen.

Fugenſatz in weicher Ton-Art, der in harter Qvart aufhöret.

§. 83.



§. 84.

Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer groſſen Tertz zu thun; da ſie hergegen im vorigen Exem-

*) Hier aber in der Qvarte der weichen Ton-Art.

Exempel die kleine brauchte, und alſo weich war, wie der Haupt-Ton iſt. Itzo hat ſie aber den harten Accord; obgleich die Ton-Art ſelbſt weich iſt. Die Eintritte des Alts und Tenors kan ſich ein Liebhaber mercken.

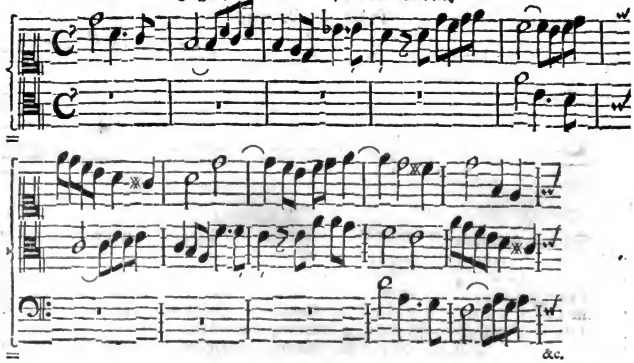
§. 85.

Bey der ſchlieſſenden Qvint mögte ſich mancher wundern, warum wir dieſelbe einer Unordnung beſchuldigen, indem alle ordentliche Fugenſätze in der Qvint aufhören können, ſowol, als in der Octav, oder Final-Note. Aber es geſchiehet eben dieſes **Aufhören** auf ſehr verſchiedene Art, wovon in den Wörterbüchern Unterricht zu holen iſt, ſub vocibus: Cadenza, Clauſula. Hier nehmen wir nur die ſo genannte **tenoriſirende Cadentz** vor uns, welche zwar nichts unordentliches an ſich hat; doch in Fugen, bey der Beantwortung des Hauptſatzes, bisweilen auſſerordentliche Schwierigkeit verurſacht.

§. 86.

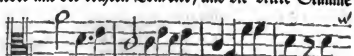
Man darff inzwiſchen nur bey der gewöhnlichen Verſetzung der Intervalle richtig bleiben, und ſich nichts daran kehren, wenn gleich der Comes in einem fremden Klange **aufhöret**. Denn es kömmt hier auf den Vergleich der Ton-Arten wiederum das meiſte an. Folgendes Beiſpiel wird es weiſen.

Fugenſatz mit tenoriſirender Cadentz.



§. 87.

Im achten Tact dieſes Exempels gehet der Alt in den fremden Klang e ein wenig zur Ruhe, vergleicht ſich aber im neunten alſobald wieder mit der rechten Ton-Art, und die dritte Stimme tritt bey eine rückenden None ein. Damit iſt alles verſöhnet. Ob nun gleich, wenn mans genau nehmen wollte, die Riſpoſta alſo ſeyn könnte, oder müſte;



ſo gibt es doch keine ſolche gute Bindungen und Rückungen, welche, ſo zu reden, die Seele der Fugen ſind: zu geſchweigen, daß auf dieſe Weiſe der halbe Ton des Führers beym Gefährten gar nicht mit in den Anſchlag kömmt, der doch ein weſentliches Stück des Wiederſchlages iſt, und faſt ſo viel zu bedeuten hat, als die Ton-Art ſelbſt. Denn es läßt ſich mit einem ſolchen halben Ton nicht umgehen, als mit andern gröſſern Intervallen, die dem Gehör nicht ſo empfindlich ſind, wie bereits erinnert worden.

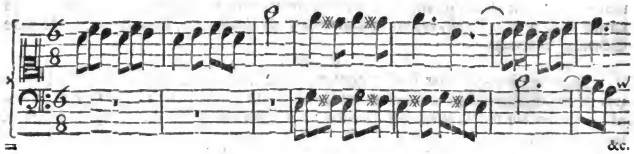
§. 88.

Bey den Sexten, wenn ein Fugenſatz darin ſchlieſſen ſollte, braucht es ſo viel Mühe nicht zum Vertrage. Man würde ſchwerlich dencken, daß hievon eine Menge wolausgearbeiteter Proben vorhanden wären, wenn nicht die alten Contrapunctiſten ſo viel Fleiß daran gewandt hätten. Denn ſie pflegten von dem lieben ut, re, mi, fa, ſol, la, welches ein Thema iſt, das in der Sext endet, einen Canto fermo zu machen, und ihn auf das herrlichſte zu ſchmücken.

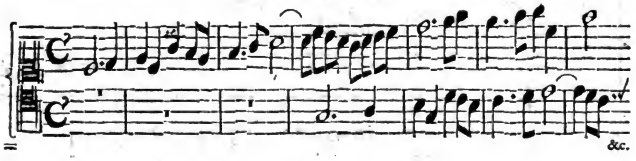
§. 89.

Wir wollen, nach unſrer Art, ein Paar kleine Beiſpiele geben. Das erſte derſelben geräth ſpringend, das andre gehend in die Sext; beide drücken eine Befremdung oder Verwunderung nicht uneben aus; doch das erſte am meiſten. Die Ausarbeitung ſoll den Liebhabern überlaſſen werden. Man zeiget ihnen nur den Weg.

Fugenſatz in die ſpringende Sext.



in die gehende Sext.

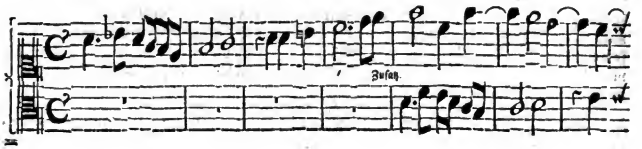


§. 90.

Mit einer ſchlieſſenden Septime mögte es etwas mehr zu ſagen haben, weil der Anfang der zwoten ſowol, als der dritten Stimme, wenn dieſe bey der letzten Note des Comitis zugleich eintreten ſoll, ſelbſt nicht regelmäßig ſeyn kan. Man muß daher dem Gefährten ſowol, als dem Führer einen Zuſatz geben, und ſie, mittelſt deſſelben, auf einen ſolchen Klang lencken, der ſich zur Ton-Art ſchicket: wie davon oben, bey andrer Gelegenheit, abſonderlich §. 65, etwas erwehnet worden iſt. Ein ſolcher doppelter Zuſatz, in zwoen auf einander folgenden Stimmen, macht eine Klufft, oder einen leeren Raum, der eben nicht viel artiges an ſich hat. Denn die Näherung gehet der Abſonderung oder Trennung, in den meiſten Dingen, ſo die Ton-Kunſt betreffen, vornehmlich in Fugenwercken, weit vor. Wir müſſen aber doch auch hievon ein Exempel geben: damit nichts unberühret bleibe, was den Wechſelgeſängen behülflich ſeyn, und die Aufmerckſamkeit der Zuhörer vermehren könne.

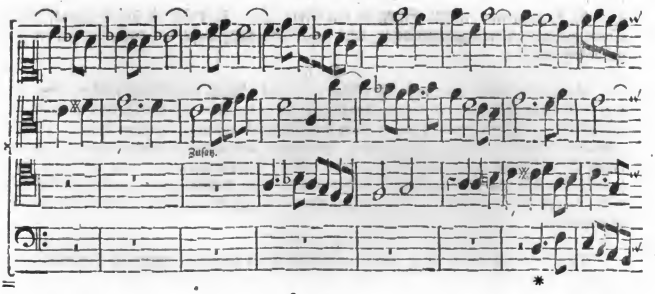
Fugenſatz, der in der Septime aufhöret.

§. 91.



§. 92.

Digitized by Google



§. 92.

Wenn nun, bey dem Eintritt der vierten Stimme, kein abermahliger leerer Platz bleiben ſoll, welches wircklich zu viel wäre, ſo muß derſelbe Eintritt nicht wie die vorigen, im Niederſchlage des Tacts, ſondern im Aufſchlage geſchehen, wie das Sternlein anzeiget. Es läſſt ſich auch, bey der am letzten nachfolgende Stimme ſolche Freiheit endlich wol gebrauchen, doch nicht gerne im Anfange, bey der zwoten oder dritten.

§. 93.

Dergleichen Dinge werden manchem etwas neu und fremd ſcheinen, weil ſie noch wenig oder zum Theil gar nicht eingeführet und vorgetragen ſind. Aber ich kan aus langer Erfahrung feſt verſichern, daß ſolche Fugenſätze, die dergeſtalt auſſerordentlich anfangen und aufhören, vielmehr Veränderung an die Hand geben, und den Ohren lange nicht ſo eckelhafft vorkommen, als andre Themata, welche ihre eintzige und beſtändige Abwechſelung gar zu ordentlich in der Qvint und Octave ſuchen.

§. 94.

Was noch weiter hiebey zu betrachten vorfallen mögte, wird ſich in ſieben Anmerckungen faſſen laſſen, deren **erſte** dieſe ſeyn ſoll. Weil ein Fugenſatz ſehr offt wiederholet wird, ſoll derſelbe nicht nur feine, liebliche Gänge und Führungen der Melodie, ſondern auch, ſo viel möglich, unterſchiedliche harmoniſche Figuren und Rückungen haben oder zulaſſen, damit er, bey ſo öfftermWiederſchlage, dem Gehör nicht verdrießlich falle. Hiezu iſt nun nicht viel buntes oder tantzmäſſiges nöthig, ſondern nur ein melodiſches, natürliches Weſen, welches mit ſeiner edlen und ſingbaren Einfalt insgemein die beſten Fugen abgibt; dahingegen es in den gezwungenen und gekünſtelten Sätzen an nichts ſo ſehr, als an der Melodie zu gebrechen pfleget.

§. 95.

Zweitens, wenn man einen Wechſel-Geſang mit vier oder mehr Stimmen nur einiger maaſſen ausführen will, müſſen zum wenigſten ein Paar Dutzend gewöhnliche Täcte dazu angewandt werden, wenn das Thema zween bis drey lang iſt. Es wäre denn, daß eine gar träge Zeitmaaſſe dazu erwehlet würde: in welchem Fall es auch wol mit wenigern zu beſtellen iſt, zumahl wo Fuge auf Fuge folget. Alles mit Bedacht, nachdem es die Umſtände, die Worte, die Inſtrumente, die Stimmen, die Gelegenheit und die Art des Haupt-Satzes leiden wollen. Man kan unmöglich alles vorſchreiben, und wer Nutzen von einer Lehr-Art haben will, ſie ſey ſo ausführlich, als man nur wünſchen kan, der muß allgemeine Wahrheiten auf beſondre anwenden können.

§. 96.

Zum **dritten** iſt es merckwürdig, daß man gegen hundert Fugen, die das tempus binarium, oder diejenige Zeitmaaſſe führen, welche zween Theile hat, kaum fünf von guten Meiſtern antrifft, die eine ungerade Menſur haben. Unter den geraden Abtheilungen kommen noch bisweilen der Zwölf- und Sechs-Achtel-Tact zum Vorſchein; abſonderlich in fugirten Giquen; Drey-Viertel aber und Drey-Achtel ſelten. Welches ein Zeichen iſt, daß die Fugen überhaupt, ob ſie gleich munter und friſch ſeyn mögen, dennoch ſowol im Styl, als Tact, die leichte, hüpffende und choraiſche Bewegung nicht lieben; ſondern bey aller Lebhafftigkeit und Kunſt einen gewiſſen **Ernſt** erfordern, welcher endlich auch wol in ungeraden Tact-Arten zu beobachten ſtünde, und wovon die ſechſte Fu-

ge in der so genannten **Finger-Sprache** eine Probe gibt. Wer sich die Mühe nimmt, gutes Contrapunctisten Arbeit zu untersuchen, wird diese Anmerckung wahr, und das Abzeichen der Fugen richtig befinden.

§. 97.

So dürffen auch, **viertens**, alle Fugen eben nicht gäntzlich ausgeführet werden, wenn deren verschiedene und viele kurtz auf einander folgen, wie in der Motetischen Schreib-Art zu geschehen pfleget. Vielweniger darff man sich an den Gebrauch einiger Organisten binden, die das Thema erst, ohne die geringste Verblümung, fein ehrbar und viermahl durchs gantze Clavier in lauter Consonantzien und Lämmer-Tertzien hören lassen; hernach wieder mit dem Geführten eben so bescheidentlich von oben anfangen; immer einerley Leier treiben; nichts nachahmendes oder rückendes dazwischen bringen; sondern nur stets den blossen Accord, als ob es ein General-Baß wäre, dazu greiffen.

§. 98.

Das liebe Thema ist bey so gestalten Sachen allzeit oben oder unten; in der Mitte, bey einer Vollstimmigkeit, soll es noch der erste entdecket haben. So bald der Comes im Alt abgefertiget worden, wird kein Augenblick versäumet, gleich darauf den Ducem im Tenor anzuheben, und rein auszuspielen, damit ja Cadentz auf Cadentz richtig erfolge, und iederman vorher wisse, was er zu erwarten habe. Da es doch viel artiger klinget, wenn, nach erster Anhörung des **Geführten**, einige Bindungen dazwischen kommen, und der Tenor mit dem **Führer unvermuthet** eintritt. Und wenn dieser also ein wenig verzögert worden, kan hergegen der Baß, oder die vierte Stimme ein wenig vor der Zeit einfallen, wo es sich schickt: damit es nicht so abgeredet und ängstigordentlich scheine. Wir haben zwar oben erwehnet, daß die öfftere Absonderung oder Trennung in Fugen nicht viel gutes wircke; aber eine bange Zusammenfügung ist noch ärger, und muß von einer geschickten Annäherung sehr wol unterschieden werden.

§. 99.

Man soll vielmehr, **zum fünften**, dahin trachten, daß das Thema so eingerichtet werde, zumahl, wenn es nach eigner Willkühr erfunden wird, damit es sich zum Eintritt des Geführten eher bequeme, als bis es gantz zu Ende gehet. Denn, gleichwie es sehr armselig lautet, wenn die nachahmende Stimme just so lange verziehen muß, bis der vorhergehenden nichts mehr zu sagen übrig bleibt; so thut eine gegenseitige Einrichtung bey den öfftern Wiederholungen unvergleichliche Dienste, und bringt ein gantz anders Gewebe heraus: weil es die den Fugen sonst sehr abgehende Veränderung ungemein befördert.

§. 100.

Je näher sich demnach, bey der zwoten oder dritten Durchführung, die Stimmen, so zu reden, auf den Fersen folgen, oder gar ins Gehäge kommen, es sey nun durch die gewöhnlichen, vorgesetzten Intervalle, oder auf canonische Art durch den Einklang und Octave*), und ie unvermutheter diese Uiberraschung, bald oben, bald in der Mitte, bald unten vernommen wird, **ohne sich an die Reihe zu binden**, ie angenehmer wird ein solcher Wechsel-Gesang zu hören seyn. Man möge gleichsam in Gedancken zum Themate sagen: **Siehe! bist du schon wieder da; das dachte ich nicht; an diesem Orte hätte ich dich wol nicht gesucht!**

§. 101.

Die **sechste Anmerckung** ist folgende. Zum allererstenmahl, damit der Fugen-Satz desto deutlicher begriffen werde, insonderheit wenn eine förmliche Cadentz dabey seyn soll und muß, läßt man denselben gern allein, vom Anfange bis zum Ende, oder nahe dabey, gantz rein aushören; hernach aber wird auf das geschickteste zum Comite modulirt, und ehe der Dux mit der dritten Stimme eintritt, ein kurtzes Zwischenspiel geführet, damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften Haupt-Satz mit guter Art, und als obs von ungefehr geschehe, einzuführen.

§. 102.

Darauf mag sich der Gefährte im Basse, oder in der vierten Stimme, sie sey an welchem Orte sie wolle, vor der anberahmten Zeit, im Fall es thunlich, hören lassen, und hat nicht nöthig, die Endigung des versetzten Anführers abzuwarten; dafern sonst die Umstände der Harmonie den freien Eintritt vergönnen. Ist nun die erste Folge auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan ein Uibergang, eine transitio, vorgenommen werden, nehmlich eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen, daran eigentlich der Haupt-Satz keinen Theil hat, indeß die erste oder Ober-

*) S. den §. 61 dieses Capitels.

Ober-Stimme ein wenig pauſiret, und gleichſam Lufft ſchöpffet, damit ſie bald darauf, bey fortgeſetzter Vollſtimmigkeit, mit der Antwort wieder eintrete, d. i. ſie ergreifft nunmehr den Gefährten, falls ſie vorher den Führer gehabt hat; und umgekehrt.

§. 103.

Bey ſolcher Gelegenheit mögen ſich denn die Sätze allmählig nähern, wenn ſie darnach eingerichtet ſind. Die Wiederholung der förmlichen Schlüſſe aber muß alsdenn aufs beſte verhütet werden; es wäre denn, daß eine beſondre Veranlaſſung zur Zierde dadurch gegeben würde. Es darff alſo, ohne dergleichen zufällige Urſache, kein Fugenſatz, wenn er einmahl rein hindurch geführet worden, abermahl oder allemahl in ſeiner völligen Geſtalt vom Anfange bis zum Ende erſcheinen.

§. 104.

Bey dreiſtimmigen Fugen läßt es gar fein, wenn das Thema, nachdem es die beiden äuſſerſten Stimmen ſchon gehabt haben, unvermuthet mitten eintritt, entweder im Alt oder Tenor, ohne daß ſich jene deswegen im geringſten irre machen, noch ihre vorhabenden melodiſchen Gänge, Bindungen oder Rückungen unterbrechen laſſen. Dieſes muß all'improviſo, wie ein Uiberfall geſchehen: nächſt welchem faſt die gröſſeſte Kunſt der Fugen in Vermeidung der Cadentzen, und in verkürtzter Anbringung der Wechſel-Sätze beſtehet; das erſte heiſſen die Welſchen: Cadenze sfuggite, und die Ausdrückung ſchickt ſich ſehr wol zu den Fugen; das andre pflege ich appropinquationem thematum zu nennen. Findet man nun dieſe drey Stücke in einer Fuge nicht, nehmlich den unerwarteten Eintritt bey Bindungen und Rückungen, die Entwiſchung förmlicher Schlüſſe, und die Annäherung der Sätze zu ihrer Zeit, ſo darff ein ieder nur ſicherlich gedencken, daß es nur eine Noten-Kleckerey, und der Fugenmacher nicht weit her ſey.

§. 105.

Noch ein kleiner, doch nicht auszuſetzender Kunſtgriff iſt die woleingetheilte Abwechſelung des Haupt-Satzes einer Fuge in ihren verſchiedenen Stimmen, und die dazwiſchen einzuſchaltende kurtze Schmückungen. Ich ſage kurtze Zierathen: damit die Nebendinge nicht mehr Achtung gewinnen, als die Sache ſelbſt, um deren willen ſie da ſind.

§. 106.

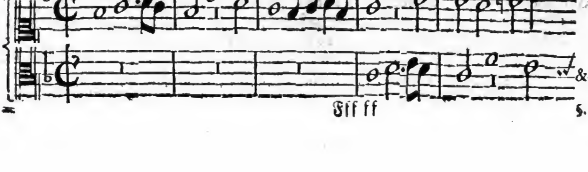
Was nun die geſcheute Abwechſelung betrifft, ſo verſtehen wir dadurch gar nicht den alten, betretenen Weg, gerade von oben nach unten, oder von unten nach oben; (denn viele Fugen fangen auch im Baß oder Tenor ſehr füglich an) ſondern wir meinen eine ſolche Einrichtung und Austheilung, da das Thema bald dieſe bald jene Stelle, ſie ſey hoch oder niedrig, ohne Rang und Reihe einnimmt. Und denn verdient die Fuge mit Recht den Nahmen eines Wechſel-Geſanges.

§. 107.

Ich muß dieſe ſtehende Anmerckung deutlicher machen. Wenn man z. E. vier Stimmen hat, ſo kan die Guida in denſelben ſchon viermahl ihren Ort verändern, und iedesmahl eine gantz andre Folge, gantz andre Harmonien, Bindungen und Rückungen, Eintritte, Ruheſtellen und Fortgänge hervorbringen. Rechnen wir nun zu einer ieden Stimme die Einführung des Vorſatzes und Wiederſchlages, ſo iſt klar, daß die Stellen und Folgen acht und vierzigmahl abgewechſelt werden können. Kommen endlich noch hiezu die kleinen nothwendigen Zwiſchenſpiele, Füllſteine, Uibergänge und Verknüpffungen, ſamt den verkürtzten, unvermutheten Anbringungen der Sätze und ihrer Auszierung, o! ſo hat man ein ſehr weites, geraumes Feld zur ſinnreichen Wechſel-Arbeit vor ſich, und darff den Abgang der Materialien nicht fürchten.

§. 108.

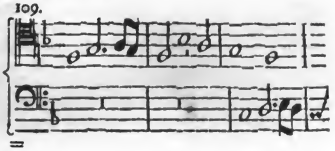
Ich nehme, um die Sache durch ein Beiſpiel noch mehr zu erläutern, folgenden Hauptſatz im Capell-Styl oder allabreve, mit der förmlichen Cadentz: und laſſe denſelben Anſchlag zum erſtenmahl rein aushören:



§. 109.

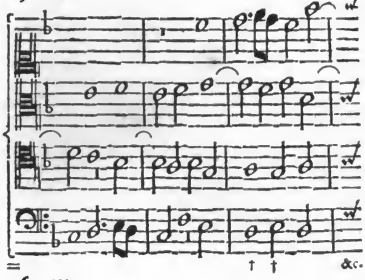
§. 109.

Nach fernerer Durchführung wird hernach ſolches Thema an verſchiedenen Orten näher an einander zu bringen ſeyn: als erſtlich zugleich bey und mit der Cadentz, zween Täcte vor dem Ende; auf dieſe Weiſe:



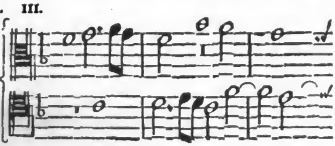
§. 110.

Fürs andre, bey dem Eintritt der Ober-Stimme, drey Täcte vor dem Ende des Wiederſchlages im Baſſe, da derſelbe ſeine Cadentz fliehet, und fliehen muß, wenn was rechtes daraus werden ſoll.



§. 111.

Drittens, in zwo Mittel-Stimmen, vier Täcte vor Endigung des Haupt-Satzes im Alt oder gleich im andern Tact, denn der Haupt-Satz iſt nur 6 Tact lang. Man mercke es, die Ober- und Unter-Stimme dürffen hiebey nicht ſtill ſitzen, wenn ſie ſonſt gute Gelegenheit fortzufahren haben.



§. 112.

Dieſe Annäherung hat auch in den äuſſerſten Stimmen ſowol, als in der Mitte Stat. Der Satz aber, ob er gleich dazu auf das bequemſte eingerichtet iſt, nehmlich zu ſolcher Annäherung der Eintritte, kan nicht umgekehrt, oder das unterſte zu öberſt gebracht werden, wegen der eintretenden Qvint, die bey Verwechſelung der Stimmen zur Qvart wird, mit welcher, wenn ſie nicht vorher am öberſten Ende gebunden iſt, kein Anfang gemacht werden darff. Es iſt eigentlich eine Betrachtung, die zum doppelten Contrapunct gehört, doch hier nicht ſchadet, wo von Einrichtung des Haupt-Satzes die Rede iſt.

§. 113.

Man vergeſſe dabey nicht, daß diejenige Stimme, welche eintreten ſoll, wo möglich, ein wenig vorher pauſiren, und auf das unvermutheſte kommen müſſe. Durch zuvorliegende Diſſonanzien geſchiehet ſolches am beſten; wozu deswegen oben mit Fleiß, obzwar nur zufälliger Weiſe, eine und andre Anleitung gegeben worden, damit nicht ein eigener Artikel daraus werden mögte. Es ſoll indeſſen hier unten noch ein Exempel ſowol im Tenor, als im Baß folgen, wo dieſe beide Stimmen mittelſt einer Diſſonantz eintreten: die erſte dieſer Stellen iſt mit dem Sternlein bemercket. Die andre führet eine Beiſchrifft.

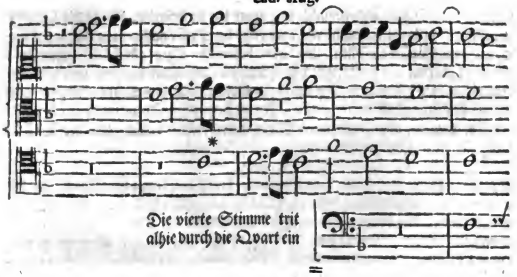
§. 114.

Viertens kan auch unſer vorhabendes Thema in dreien Stimmen gantz kurtz hinter einander eingeführet werden; da es vorhin nur in zween geſchehen iſt. Zugleich ſehen wir dabey noch eine Probe vermiedener Cadentz im Sopran. Weil dieſe Vermeidung auf vielerley Weiſe ins Werck gerichtet werden kan, ſo wollte ich rathen, man ſollte ſich die vornehmſten Arten aus den beſten und am Ende des Haupt-Stückes zu ernennenden Verfaſſern ſammlen, und zu Muſtern ſtellen. Hier iſt das Exempel! §. 115.

††) Cadenza sfuggita.

Digitized by Google

cad. sfug.



§. 115.

Weil wir itzo von der Ausführung handeln, da vorhin eigentlich nur von dem Anfange und Ende eines Fugensatzes geredet worden, so dürffte wol manchem damit gedienet seyn, wenn ihm der Weg gebahnet und Anlaß gegeben würde, obiges Thema, als ein Beispiel, zur Uibung auszuarbeiten. Denn obzwar das vornehmste bey den Fugen auf die Einrichtung des Führers und seines Nachfolgers ankömmt; so verdient doch die Ausarbeitung, daß man auch dabey sein Nachsinnen gebrauche.

§. 116.

Ich will versuchen, ob eine kleine Beschreibung hierunter helffen, und in so weit ein Licht anzünden könne, daß man dergleichen mehr, aus den Wercken berühmter Künstler abfasse, und seine Uibung darnach anstelle. Eine Handleitung kan es schon abgeben; und wer ihr folget, wird den Nutzen bald spüren.

§. 117.

Obgleich das Thema im Endigungs-Klange anfängt und aufhört, hindert ihm doch solches so wenig an guter Ausführung, als es dem §. 23 dieses Capitels befindlichen Satze gethan hat. Und wir wehlen es darum nur desto lieber. Man könnte denselben Führer, wie er §. 108 stehet, nun zwar gar wol rein aushören lassen; doch aber ist es nicht Unrecht gethan, wenn etwa der Alt schon bey der Note, die vor der letzten hergehet, seinen Eintritt macht. Bey dem Tenor gehet solches nicht wol an, und ist desto mehr zu verhüten, ie eckelhaffter die gar zu grosse Aehnlichkeit herauskommen würde, wenn die Stimmen auf das genaueste in einerley Distantz hinter einander herschlenterten.

§. 118.

Hiernächst nehme man in acht, daß bey dem Eintritt des Tenors, der sodann um einen Tact später, nach geendigtem Gefährten, erfolget, die Ober-Stimme ein Dissonantz zur ersten Eintritts-Note besagten Tenors treffe und aushalte, welches hieselbst die Qvarte der Ton-Art, nehmlich b seyn kan. Ein gleiches ist denn auch bey dem Eintritte des Basses zu bemercken. Derselbe aber verweile nur nicht so lange, als sein Vorgänger, der Tenor; sondern melde sich auf eben die Weise an, wie der Alt gethan hat, nehmlich bey derjenigen Note des Tenor-Satzes, die vor der letzten hergehet, in nota penultima thematis. Und also findet sich eine gescheute Um- oder Abwechselung hiebey ein. S. das Ex. §. 109.

§. 119.

Ist nun der Baß ein und ein Paar Tacte fortgeführet, so mag man die Ober-Stimme etwas pausiren lassen; die übrigen aber indessen auf das beqvemste, mit geschickten Gängen und Rückungen, so lange weiter fortleiten, bis der Baß das Thema zu Ende gebracht hat: alsdenn kan, bey Berührung der letzten Note desselben, die Ober-Stimme wiederum den Haupt-Satz, oder vielmehr dessen Wiederschlag, in der Qvint anheben, und der Alt im dritten Tact, nachdem er vorher einen pausiret hat, mit der Endigungs-Note, d. i. mit dem f, nachfolgen; diesem aber der Tenor durch den herrschenden Klang, c, nach ebenfalls vorhergegangener kleinen Pause, und mit derjenigen Annäherung, die §. 114 angedeutet worden ist.

Digitized by Google

§. 120.

Hat der Tenor alſo zum andernmahl, und zwar itzo im comite, bis an die letzte Note ſeinen Nach-Satz geführet, ſo dann, und nicht wol eher, kan der Baß, nachdem er 6 oder 7 Täcte pauſiret haben wird, mit dem Vorſatz einfallen, wie am beſagten Orte gleichfalls gewieſen iſt: dabey der Sopran bis etwa auf die Helffte des Thematis fortgeſetzet werden, und hernach 4 oder 5 Täcte ſtillſchweigen mag; damit er, bey erſehener Gelegenheit, das Subjectum zum drittenmahl, und zwar in der Endigungs-Note, ergreiffe. Ferner kan es der Tenor wieder in der Qvint nehmen, ohne daß er pauſire, oder ſonſt ſeinen Gang unterbreche; dahingegen der Baß dabey wol ein Paar tempora, d. i. 4 Täcte feiren mag.

§. 121.

Sobald der Tenor das d vor dem Ende berühret, laſſe man den Führer im Alt, (wenn dieſe Stimme vorher eine gantz kleine Pauſe gemacht hat) und gleich darauf im Baſſe den Gefährten bey der zwoten Alt-Note des Satzes hören, indeſſen der Diſcant ein Paar Täcte ſchweiget. Nach deren Verflieſſung nehme derſelbe Diſcant das Thema zum viertenmahl in der Qvint, oder auch in der Octave, wie ſichs am beſten ſchickt (ich wehlte das erſte). Worauf endlich der Baß zuletzt, doch ohne fernere Unterbrechung, im Endigungs-Klange folgen, und mit einem kleinen Zierath der Schluß gemacht werden kan.

§. 122.

Dieſe beſchriebene Durchführung iſt eine von den kürtzeſten und einfältigſten, die man haben kan, weil ſie ſich nur etwa auf 30 tempora oder 60 Täcte im allabreve erſtreckt, und wenig oder gar keine Ausſchmückungen hat, mit welchen allemahl in Fugen ſehr ſparſam umgegangen werden muß, ſo daß ſie nur zum bloſſen Uibergange, zur tranſition dienen. Der Satz kommt darin funfzehnmahl vor, welches mit der Zeitmaaſſe und ihrer Zahl eine gute Verhältniß weiſet. Führer und Gefährte ſind, ieder zweimahl, abgewechſelter Weiſe im Sopran; im Alt iſt der Gefährte nur einmahl zum Anfange; hernach der Führer dreimahl, zu verſchiedenen unterbrochenen Zeiten; der Tenor hat den Führer einmahl, und den Gefährten zweimahl; der Baß aber hat ſie beide, mit gehöriger Umwechſelung, zweimahl. Und das wäre ſo die ſchrifftliche Zergliederung einer kurtzen Fuge.

§. 123.

Von der Länge des Haupt-Satzes etwas zu erwehnen, ſo kan man im ernſthafften Kirchen-Styl wol vier und mehr bis 6 Täcte, nach Allabreven-Art, dazu nehmen; aber nach heutiger und gebräuchlicherer Weiſe, wo der langſame Vier-Viertel Tact herrſchet, und zwar mit beſſerer Melodie, als Fleiß und Müh, nicht gern über zween bis 3 Täcte. In ungeraden und kurtzen Abmeſſungen der Zeit hat es eine andre Bewandnüß. Uiberhaupt läſſt ſich diesfalls nichts feſtes oder unumſtößliches vorſchreiben: maaſſen die Worte und andre Umſtände bisweilen darnach beſchaffen ſeyn können, daß ſie ein etwas längeres Thema erfordern. So will ſich auch hiebey der liebe Eigenſinn eines Setzers nicht gern einſchräncken laſſen. Alles was ich diesfalls rathen und für gut ausgeben kan, iſt dieſes: **Lieber zu kurtz, als zu lang.** S. den 21 §. dieſes Hauptſtücks.

§. 124.

Vor Zeiten war es eine Regel, daß man erſt, wenn die Fuge mit Singeſtimmen und Inſtrumenten geſetzt werden ſolte, den Hauptſatz mit ſeinem Wiederſchlage in jenen allein durchführte, und nachgehends mit der Inſtrumental-Begleitung auch beſonders ein kleines Zwiſchen-Spiel daher machte, welches ſich auf das Thema beziehen muſte. Das war gleichſam ein Ritornell. Doch nahm ſich der Capell-Styl und das Allabreve hievon aus, als welche Schreib-Art immer mit Inſtrumenten und Singeſtimmen zugleich angefangen, fortgeſetzet und geendiget wurde.

§. 125.

Nachhero iſt ein andrer Gebrauch eingeführet worden, der faſt mehr Beifall gefunden hat. Da läßt man nehmlich zwo oder drey Stimmen, nachdem das Stück ſtarck iſt, zur Bereitung vorangehen; wenn aber die letzte eintritt, fallen ihr zugleich alle Inſtrumente auf einmahl zu, bey denen das erſte und öberſte (es ſey nun eine Violin oder was anders) nicht mit dem Sopran im Uniſon gehen, ſondern eine eigne Melodie, ſo wie ſie denn auch Melodie heiſſen mag, führen, und réel, wie mans nennet, geſetzt werden muß. Die zuletzt eintretende Sing-Stimme ſey nun der Baß oder der Diſcant (denn eine von den beiden äuſſerſten iſt doch die beſte, obgleich den übrigen kein Verbot auferleget iſt) ſo thut ſolch Tutti eine ſehr gute Wirckung, nicht nur im Anfange, ſondern auch gegen das Ende einer Fuge.

§. 126.

Digitized by Google

§. 126.

Es wollen einige Contrapunctiſten haben, man ſoll abſonderlich den Baß, wenn er den Haupt-Satz zum erſtenmahl ergreifft, im Endigungs-Klange anheben laſſen. Dieſes iſt nun zwar eine gute natürliche Ordnung, wenn der Sopran vorher in der Qvint angefangen hat, und der Stimmen vier ſind, auch der Alt und Tenor ſich bereits haben hören laſſen: ingleichen, wenn 2 Soprane vorhanden ſind, und ein Qvinqve machen: wie ich denn glaube, daß die beſagte Ordnung eine Urſache mit geweſen ſeyn mag, warum die Alten gern 2 Diſcänte gebraucht haben. Allein wenn nur 4 Sing-Stimmen da ſind, deren erſte im Grund-Ton anfängt, und es ſoll die Ordnung beibehalten werden, ſo muß der Baß die Qvint wehlen. Wird aber die Ordnung nicht gehalten, ſo fällt die Regel weg. Gleichwol könnte man ſie in ſo weit gelten laſſen, daß wenn der Baß zum allerletzten mahl das Thema führet, ſowol, als wenn er allein anfängt, ſolches im Final-Klange geſchehen mögte.

§. 127.

Vor allen Dingen richte man ſein Thema ſo ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um ſich greiffe, zu hoch oder zu niedrig gehe, ſeine Gräntzen an einer Qvint oder Sext habe, worin Raum genug zu finden, und die Mittel-Parteien deſto beſſer anzubringen Gelegenheit iſt. Werden dieſe Gräntzen nicht beobachtet, ſo entſtehet in den Wiederſchlägen viele Schwierigkeit, zumahl bey Sing-Stimmen. Gilt aber ſolche Anmerckung in einer ieden Melodie, wie an ſeinem Orte gelehret worden; wie vielmehr hat ſie bey Fugen-Sätzen guten Grund. Keines Sängers Stimme wird ſich ordentlicher Weiſe in gleicher Stärcke auf zwo Octaven erſtrecken; ſelten auf Sexten; allemahl aber auf 2 Qvinten, neun bis zehn Stuffen. Und da gehet man am ſicherſten. Ich rede darum in dieſem Verſtande von Qvinten, weil eine iede Stimme das Thema wenigſtens einmahl als Führer, und einmahl als Geführte haben muß: dazu denn der erwehnte Umfang nöthig iſt.

§. 128.

In Inſtrument-Sachen findet eine gröſſere Freiheit Platz. Doch gibt es bisweilen im Spielen, noch mehr aber im Gehör einige Verwirrung, wenn die Fugen-Sätze einander zu ſehr ins Gehäge kommen, bald auf bald nieder ſpringen müſſen, einfolglich nicht nur allen Zuſammenhang der Melodie, ſondern auch die Deutlichkeit verlieren, ſich nicht recht ausnehmen, noch abſtechen können: vornehmlich auf dem Clavier, alwo ein weiter Umfang des Haupt-Satzes der Vernehmlichkeit groſſen Abbruch thut; er mag ſonſt ſo künſtlich ausgearbeitet ſeyn, als er will.

§. 129.

Wir ſchlagen ſchlißlich unſern Kunſtbefliſſenen die Partituren der wenigen guten Contrapunctiſten zu Muſtern in der Ausübung vor, deren Arbeit man fleißig nicht nur ſpielen (denn viele können eine erlernte Fuge gut ſpielen, und wiſſen doch kaum, worin ſie beſtehet) ſondern genau durchgehen, unterſuchen, und nach obiger Anleitung in eine Zergliederung bringen muß, damit man ihnen die Künſte ablerne, ſolche nachahme und unſre gegebene Grund-Sätze wol anwende. Die mir bekannten groſſen Meiſter in Fugen ſind vor andern, **Bach, Fux, Händel, J. Krieger, Kuhnau, Theile, Teleman, Walther** ꝛc. Niemand zu nahe geredet.

Ein und zwantzigſtes Haupt-Stück.

Von Circkel-Geſängen oder Kreis-Fugen, ſonſt Canones genannt.

*** *** ***

§. 1.

Die ſo genannten Canones heiſſen wir billig deswegen Circkel-Geſänge oder Kreis-Melodien, weil ſie gleichſam in die Runde herum geſungen oder geſpielet werden. Mit ihrem Kunſt-Worte werden ſie Fugæ perpetuæ, auch wol infinitæ, d. i. immerwährende und unendliche Fugen, auf Welſch aber Fughe in conſeguenza, Folge-Fugen betitelt. Wir mögen lieber den einen oder andern obiger teutſchen Ausdrücke behalten, weil doch der Nahme Canon dieſen Kunſt-Stücken nur aus Misbrauch beigeleget wird.

§. 2.

Von dieser Sache machen die alten Contrapunctisten in ihren Schrifften zu viel; die jüngern hergegen zu wenig Wesens. Dahero wäre wol das sicherste, hierin eine Mittelstrasse zu wehlen. Der Canon ist sonst ein kurtzes Sing- oder Kling-Stück, welches verschiedene Stimmen aus einer einzigen Vorschrifft, die offt nur eine Zeile beträgt, nach einander daher machen, und immer von vorne wieder anfangen können.

§. 3.

Ob ich nun gleich nicht der Meinung bin, daß die Canones oder Kreis-Gesänge an sich selbst von gnugsamer Wichtigkeit sind, lange Zeit und Arbeit darauf zu wenden; so will ich doch auch einem Music-Beflissenen nicht abgerathen haben, sich in dieser Compositions-Gattung, um der guten Wirckung willen, gewisser maassen zu üben. Die Wirckung verstehe ich so: weil durch sothane Uibung eine grosse Fertigkeit in der Setz-Kunst überhaupt zu wege gebracht werden kan; wenn man sich nur nicht zu sehr daran gewöhnet, und eine Steifigkeit dadurch zuziehet, wie gemeiniglich zu geschehen pfleget.

§. 4.

Wenn wir die besten Verfasser ansehen, die von der Music auf eine gelehrte Art geschrieben haben, als nemlich: Zarlino, Penna, Zacconi, Kircherus, Tevo, Bononcini, Arrusi, Berardi und andre, so wird kein einziger unter ihnen seyn, der nicht wenigstens ein beträchtliches Hauptstück vom musicalischen Canon hätte mit einfliessen lassen. Wir dürfften also nur das wesentlichste aus sothanen Büchern herausziehen und hiehersetzen; wenn unser Vorhaben nicht wäre, die Sache gantz anders vorzutragen, als noch von niemand geschehen ist.

§. 5.

Wir haben sonst diese Materie, obzwar nicht auf eine lehrende, doch auf eine beurtheilende Weise, deutlich genug an einem andern Orte *) behandelt. Ein ieder kan daraus abnehmen, was davon zu halten und nicht zu halten sey. Hier werden wir hergegen dergestalt damit verfahren, daß die Art und Weise untersuchet und gewiesen werde, mittelst welcher die Kreis-Gesänge gemacht werden müssen, auch wie vielerley Gattungen es derselben gibt.

§. 6.

Der eigentliche Gebrauch und besondre Nutz, welchen dergleichen Kunst-Stücke bey heutiger Music haben, läßt sich sehr geringe ansehen: weil aber doch überhaupt dasjenige Verfahren, womit fast in allen und ieden musicalischen Sätzen etwas nachfolgendes oder nachahmendes, alla conseguenza, angebracht wird, von grosser Wichtigkeit ist; so kan auch die canonische Schreib-Art, mittelbarer Weise, eins und anders hiezu beitragen.

§. 7.

Dannenhero thut mancher übel, der sich ohne Ausnahm über dergleichen Arbeit zieret, und ein gäntzliches ungegründetes Gespötte damit treibet, welches unter andern einem ehrlichen Thüringer †) bey etwas schmutziger Feder entfahren ist. Es sind gemeiniglich Merckzeichen einer Seichtgelehrsamkeit, wenn man, statt nöthigen und wesentlichen Unterricht zu geben, oder auch die Sache nur sowol auf der guten, als bösen Seite bescheidentlich vorzustellen, über die Nahmen des Contrapuncts und der Canonen allerhand niederträchtige und eckelhaffte Reden vorbringt, wodurch nur den Unverständigen und Music-Hassenden ie länger ie mehr Anlaß zur Geringachtung gegeben wird.

§. 8.

Wir finden bey besagtem Verfasser, daß der musicalische Canon mit demjenigen groben Geschütze, welches eben also genannt wird, in eine Vergleichung kommen, und aus solchem Grunde lächerlich gemacht werden soll; da sie doch beide einerley Ursprung und Ableitung ihres Nahmens haben. Auch was wir sonst so nennen, z. E. das jus canonicum, oder geistliche Recht, die Canonici oder Domherren ꝛc. kömmt alles von dem Griechischen Worte κανὼν her, welches eine Richtschnur **) bedeutet, weil nehmlich die geistlichen Gesetze so viele Regeln, als Abschnitte enthalten, und denn die Domherren deswegen Canonici genennet werden, weil sie, der Einsetzung nach, sehr ordentlich und regelmäßig haben leben müssen.

§. 9.

*) Im ersten Bande der musicalischen Critick, unter dem Titel der canonischen Anatomie p. 235—368.

†) Fried. Erhardt Niedt im dritten und letzten Theil seiner Handleitung p. 26—34.

**) Regula, in libra, mensura & aliis. Daher κανονικὸς, regularis, q. a κάνη, quia est calamus quo longitudo examinatur, eine Meß-Ruthe, ein Maaßstab.

Digitized by Google

§. 9.

Was aber die Canonen auf den Feſtungen und Wällen betrifft, ſo kan man leicht erachten, daß ſie, um der mechaniſchen Werckzeuge halber, als Linial, Circkel u. d. g. ohne welche ſie nicht gemacht werden können, dieſen Nahmen erhalten haben. Im Frantzöſiſchen bedeutet das Wort regle, und im Engländiſchen das Wort rule, nicht nur eine Regel, ſondern auch ein Linial.

§. 10.

Zarlin †) iſt mit denen nicht zufrieden, die unſter vorhabenden Gattung muſicaliſcher Arbeit den Titel der Canonen beilegen, und will haben, man ſoll ſie Conſeguenza nennen: ſchilt auch deswegen gar diejenigen, ſo nicht mit ihm eins ſind, für poco intelligenti, d. i. für Leute von wenigem Verſtande. Nun hat es zwar ſeine Richtigkeit, daß conſeguenza ſich nicht übel zur Sache ſchickt, weil doch immer eine Stimme der andern bey den Circkel-Liedern nachfolget, deren erſte, wie bey den ordentlichen Fugen, Guida, oder die anführende, die andre conſeguente, d. i. die nachfolgende heiſſen kan.

§. 11.

Allein, dem ungeachtet wüſte ich nicht, warum diejenigen, welche das allgemeine Wort Canon gebrauchen, eben für unverſtändig gehalten werden ſollten, ſo lange ſie wiſſen, daß dieſer Gebrauch aus einem kleinen Irrthum entſtanden, da man das Zeichen und die bezeichnete Sache für eins genommen. Denn, wenn eine ſolche künſtliche Noten-Zeile, eine ſolche unendliche Fuge hingeſchrieben wurde, und es beliebte dem Verfaſſer anzuzeigen, an welchem Orte die nachfolgende Stimmen eintreten ſollten, ſo ſetzte er entweder ein gewiſſes Merckmahl, als z. E. dieſes .H., oder ſchrieb auch ſtatt deſſen das Wort Canon über dieſelbe Stelle und Stellen, als wollte er ſagen, hie iſt der Ort, darnach richtet euch in der Auflöſung des Räthſels. Weil nun viele Leute ſothane Uiberſchrifft ausgeleget, als ſey dadurch der Nahme des Liedes ausgedruckt worden, ſo iſt daher eine Irrung und längſt verjahrte Gewohnheit entſtanden.

§. 12.

Diejenige Meinung aber iſt gantz und gar lächerlich, welche den Nahmen Canon a canendo, vom ſingen, herführen will. Einige haben das Ding Fuga a Simiglianza, von der Gleichheit, die eine Stimme mit der andern hat, genennet; andre noch anders. Wir wollen bey dem teutſchen Kreis-Geſange oder Kreis-Fuge bleiben, und auch bisweilen das Wort Canon mitnehmen, weil es bekannt und gebräuchlich iſt.

§. 13.

Angelo Berardi hat in ſeinem vornehmſten Wercke *) gar gut von dieſen Dingen gehandelt, und zwölff Arten der Kreis-Fugen in die Rechnung gebracht, nehmlich folgende, die wir unſern teutſchen Leſern erklären müſſen.

1) Canone all'uniſono, al ſoſpiro, d. i. wo die zwote Stimmen der erſten im Uniſon nachfolget, und nur um ein Viertel ſpäter anhebet.
2) Canone all'uniſono, doppo mezza Pauſa, ſopra un Canto fermo, d. i. wo die folgende Stimme, nach eines halben Tacts Pauſe eintritt, und wobey wir bemercken, daß zu der Zeit Mode geweſen, einen Canto fermo, oder eine gewiſſe Choralmäßige Melodie feſtzuſetzen, nebſt welcher denn zwo andre Stimmen den Kreis-Geſang führten. Dieſer Gebrauch iſt aber abgekommen, und die wenigſten Canones binden ſich itzo an einen Canto fermo.
3) Canone alla Seconda di ſotto, wobey die zwote Stimme nicht im Einklange, ſondern einen Ton tiefer ihre Nachfolge anſtellet. Und ſolche Beſchaffenheit hat es auch mit den übrigen neun Arten: 4) Alla Terza di ſotto. 5) Alla Quarta di ſotto. 6) Alla Quarta di ſopra, eine Qvart höher, u. ſ. w. 7) Alla Quinta di ſopra. 8) Alla Seſta inferiore. 9) Alla Seſta ſuperiore. 10) Alla Settima inferiore und endlich 12) Canone della Diapaſon inferiore, eine Octave tiefer. Von welchen allen am beſagten Orte Exempel über einen feſtſtehenden Geſang, mit beigefügten Regeln, wie ſie gemacht werden müſſen, anzutreffen ſind.

§. 14.

Ferner gibt es noch eine künſtlichere Art dieſer Kreis-Fugen, bey welchen die Guida oder Führſtimme das erſtemahl ſo geſungen wird, wie ſie auf dem Papier ſtehet, die conſeguente

†) Inſtitut. harmon. Parte III c. 59.
*) Documenti armonici L. II c. 17.

oder Folgeſtimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch verdoppelte, auch wol verminderte Geltung der Noten. Das andremahl wird aus der Conſeguente die Guida gemacht, und ebenfalls, wie es ſtehet, vollzogen; hingegen verändert ſich die Guida in die Conſeguente, und bekommen die Noten eine andre Geltung. Der krebsgängigen und Räzelmäßigen Circkel-Lieder nicht zu gedencken: Von welchen allen die Beiſpiele herzuſetzen viel zu weitläuffig fallen würde. Und weil man leicht erachten kan, daß bey ſolchen Dingen ſehr viel gezwungenes mit unterlauffen müſſe, ſo iſt gewiß, daß der Klang die Mühe lange nicht vergütet.

§. 15.

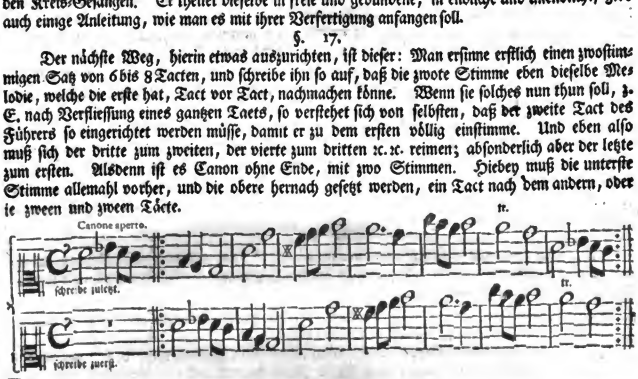
Es iſt hiemit nicht genug, man hat über die vorige noch verſchiedene höhere Kunſt-Stücke dieſer Art erfunden, als z. E. des Bernardi Canonem *) mit 32 Soprani oder Diſcant-Stimmen, dazu gehört ein gantzes Caſtraten-Land. Und wer ſich deſſen verwundern mögte, dem kan man des Kirchers Irrgarten †) vorlegen, da 128 Chöre nicht nur mit 512 Stimmen, ſondern gar mit 256000, die alle ihre beſondere canoniſche Weiſe halten, geſungen werden ſollen. So ſehr haben ſich unſre Vorfahren hierin vertiefet; gleichwol aber dadurch die Unendlichkeit der Zuſammenſtimmungen und ihr unerſchöpfliches Weſen einiger maaſſen an den Tag geleget.

§. 16.

Buononcini **) verfähret kürtzer und deutlicher, als alle andre, in ſeinem Unterricht von den Kreis-Geſängen. Er theilet dieſelbe in freie und gebundene, in endliche und unendliche, gibt auch einige Anleitung, wie man es mit ihrer Verfertigung anfangen ſoll.

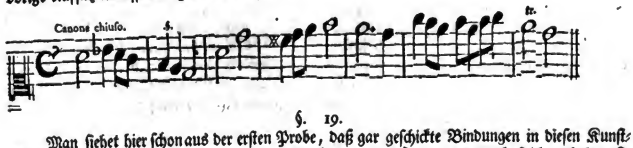
§. 17.

Der nächſte Weg, hierin etwas auszurichten, iſt dieſer: Man erſinne erſtlich einen zwoſtimmigen Satz von 6 bis 8 Tacten, und ſchreibe ihn ſo auf, daß die zwote Stimme eben dieſelbe Melodie, welche die erſte hat, Tact vor Tact, nachmachen könne. Wenn ſie ſolches nun thun ſoll, z. E. nach Verflieſſung eines gantzen Taets, ſo verſtehet ſich von ſelbſten, daß der zweite Tact des Führers ſo eingerichtet werden müſſe, damit er zu dem erſten völlig einſtimme. Und eben alſo muß ſich der dritte zum zweiten, der vierte zum dritten ꝛc. ꝛc. reimen; abſonderlich aber der letzte zum erſten. Alsdenn iſt es Canon ohne Ende, mit zwo Stimmen. Hiebey muß die unterſte Stimme allemahl vorher, und die obere hernach geſetzt werden, ein Tact nach dem andern, oder je zween und zween Täcte.



§. 18.

Nächſt dieſem bringet man beide Stimmen und Zeilen in eine. Bey derjenigen Note aber, oder an dem Orte, wo die Folge-Stimme eintritt, wird ein Merckmahl gemacht, und darüber geſetzet, wie wir ſo eines als andres hier ſehen. Das heißt denn ein geſchloſſener Canon, ſo wie der vorige Aufſatz ein offener genennet wird.



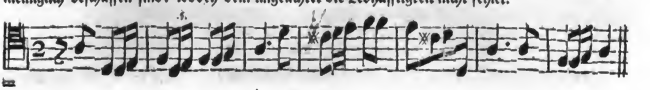
§. 19.

Man ſiehet hier ſchon aus der erſten Probe, daß gar geſchickte Bindungen in dieſen Kunſt-Stücken (etliche wenige ausgenommen) angebracht werden mögen: und durch ſolche erhalten ſie eben, ſo wie ein ieder guter Contrapunct, den gröſſeſten Zierath und einen gantz andern Geiſt.

Doch

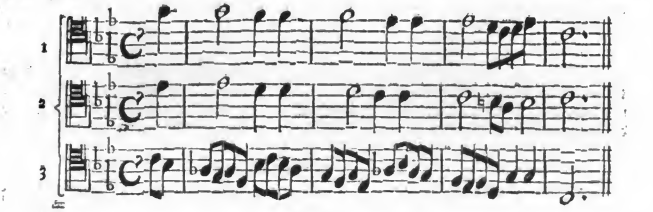
*) l. c. p. 112. †) Labyrinthus Muſicus in Muſurgia Kircheri L. V. p. 403 ſq.
**) Muſico prattico di Gio. Mar. Buononcini, Parte III cap. 12 p. 47 ſq.

Doch wollen wir auch ein Exempel ohne Diſſonantzien herſetzen, ſo wie die Alltags-Canones gemeiniglich beſchaffen ſind: wobey dem ungeachtet die Lebhafftigkeit nicht fehlet.



§. 20.

Soll der Circkel-Geſang aus dreien Stimmen beſtehen, ſo wird es ſehr wol herauskommen, und einer Doppel-Fuge in etwas ähnlich ſehen, wenn die dritte Stimme ein von den übrigen unterſchiedenes Subject führet, mittler weile die beiden andern fein einmüthig hinter einander hergehen. Z. E.



§. 21.

Wenn man nun einen ſolchen dreiſtimmigen Canonem in eine eintzige Zeile bringet, ſo werden die Stimmen der Länge nach hingeſchrieben, wie ſie mit den Zahlen 1. 2. 3. bemerckt ſind. Wo die zwote Stimme anhebet, ſetzet man über ihrer erſten Note das Zeichen ℌ. und wo die dritte eintritt, eben dergleichen. Dieſe Zeichen nun ſind es eigentlich, welche Zarlin une Regola, eine Richtſchnur, einen Canon genannt haben will: weil ſich die Folge-Stimmen in einem geſchloſſenen Satz darnach richten müſſen.

§. 22.

Es werden auch wol gar die erwehnten Zeichen bey einigen Rätzel-Geſängen weggelaſſen, damit ſie noch feſter verſchloſſen ſeyn mögen. Und da muß ein erfahrner Contrapunctiſt das Geheimniß ſelber aufzulöſen *) wiſſen, wenn ihm ſolches vorgeleget wird, damit er das rechte Fleckgen treffe, und andeute, wo die Folge-Stimmen anheben oder eintreten. In dieſem Fall kan man vielen was rechtes aufzurathen geben, und den Satz offt ſo einrichten, daß auch der beſte ſeine volle Arbeit bey der Auflöſung findet, wovon wir zum Beſchluß dieſes Haupt-Stücks ein Beiſpiel geben wollen. Es geſchiehet dergleichen Prüfung mehrentheils bey Gelegenheit einiger vermeinten Meiſtergeſellen, denen man etwa auf die Zähne fühlen, und von ihnen erfahren will, wie weit ſich ihre Fähigkeit in den harmoniſchen Künſten erſtrecke.

§. 23.

Denn, ungeachtet dieſe Circkel-Lieder anitzo nicht mehr, wie vormahls in Kirchen und Schulen viel vorkommen, ſo kan man doch öffters aus ihnen, und den dabey vermachten Umſtänden von der harmoniſchen Wiſſenſchafft eines melodiſchen Setzers gewiſſermaaſſen urtheilen, zumahl, wenn er eine gute reine Melodie mit ſeiner Kunſt zu vereinigen weiß. Die Ubung hierin iſt gut, und wer Luſt dazu hat, den wird ſein Fleiß nicht gereuen, falls er nur nicht zu weit gehet, und das ſingbare Weſen aus den Augen ſetzet, worüber faſt von je her canoniſche Klage geführet worden iſt.

§. 24.

So geringe aber als auch der Gebrauch dieſer Dinge, bey förmlicher Bewerckſtelligung groſſer Muſiken, manchem ſcheinen mögte, könnte man doch wol eine gewiſſe Art erfinden, mittelſt welcher ſothaner Gebrauch gröſſer, und zugleich angenehmer würde. Ich will meine Gedancken durch ein deutliches Exempel an den Tag legen: weil ein Nutz daraus zu hoffen ſtehet.

§. 25.

Wenn ich nehmlich ein Paar geſchickte Canones etwa für drey Stimmen ſo einrichtete, daß

*) Man nennet die Folgeſtimmen auch ſchlechtweg Riſolutioni, oder Löſungen.

sie nicht allein abgewechselt, sondern auch, gleich den ordentlichen Fugen, auf verschiedene Art versetzet, und mit einer Veränderung von Solo und Tutti versehen werden könnten. Es stünde wol zu vermuthen, daß dergleichen Erfindung Beifall erhalten würde.

§. 26.

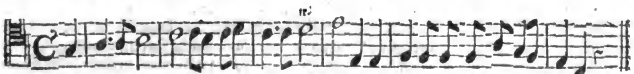
Man wollte, ich setze den Fall, zum Versuch die folgende, aus dem 122 Psalm genommene Worte, bey Gelegenheit einer Kirch-Weihe anbringen, und mit drey Stimmen auf die vorgeschlagene Art ausführen. Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Und daß unsre Füsse werden stehen in deinen Thoren, Jerusalem. So könnte ich daraus zween Canones machen, weil es zween Versicul sind, nehmlich der erste und zweite des erwehnten Psalms. Ich könnte auch die beiden Canones durch einander flechten, indem ja der Inhalt beider Verse gar füglich vermischet werden mag.

§. 27.

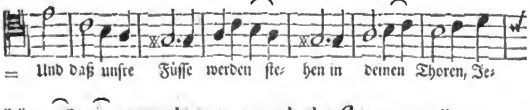
Nun gibt mir der erste Versicul mit seinen dreien Gliedern alsobald von selbsten drey melodische Absätze an die Hand, nehmlich für jede Stimme einen. Und obgleich der zweite Versicul nur zwey Glieder aufweiset, sind sie doch so beschaffen, daß eine Wiederholung der letzten Worte des Satzes füglich Stat findet, und dadurch der dritten Stimme Raum gemacht wird.

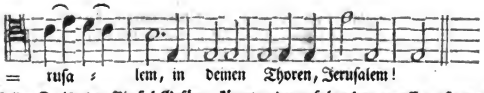
§. 28.

Endlich muß ich die Sang-Weise hiebey so einzurichten beflissen seyn, daß die Versetzung gute Art habe, d. i. daß sich die Melodie sowol zur grossen Ton-Art, als zur kleinen schicke. Und also mögte der erste Canon etwa so lauten:



Der zweite aber könnte folgende Gestalt haben:





Diese beide Kreis- oder Circkel-Gesänge könnten denn folgender maassen abgewechselt, versetzet und gehöriger Weise durchgeführet werden.

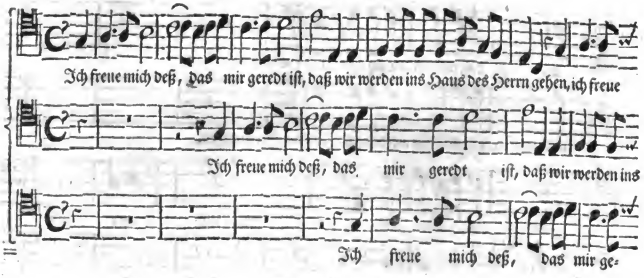
§. 29.

Eine neue Art, abwechselnde und versetzte Canones auszuarbeiten.

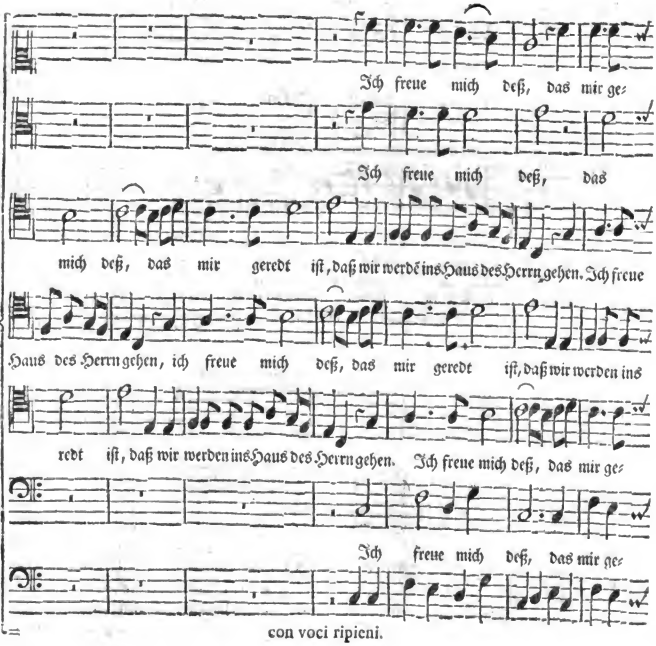
Die Instrumente fallen ein, wo das Tutti stehet; die erste Violine und Oboe mit dem Sopran; die andre Violine und Oboe mit dem Sing-Alt; die beiden Violen mit den zween ersten Tenören; der Violoncell mit dem dritten Tenor; der Fagott und grosse Violone mit dem Sing-Baß; die Orgel und übrigen Grund-Stimmen mit dem General-Baß. Dieses wird erinnert, daß man den Raum ersparen, und nicht die ganze Partitur herzusetzen nöthig haben möge.

atrè

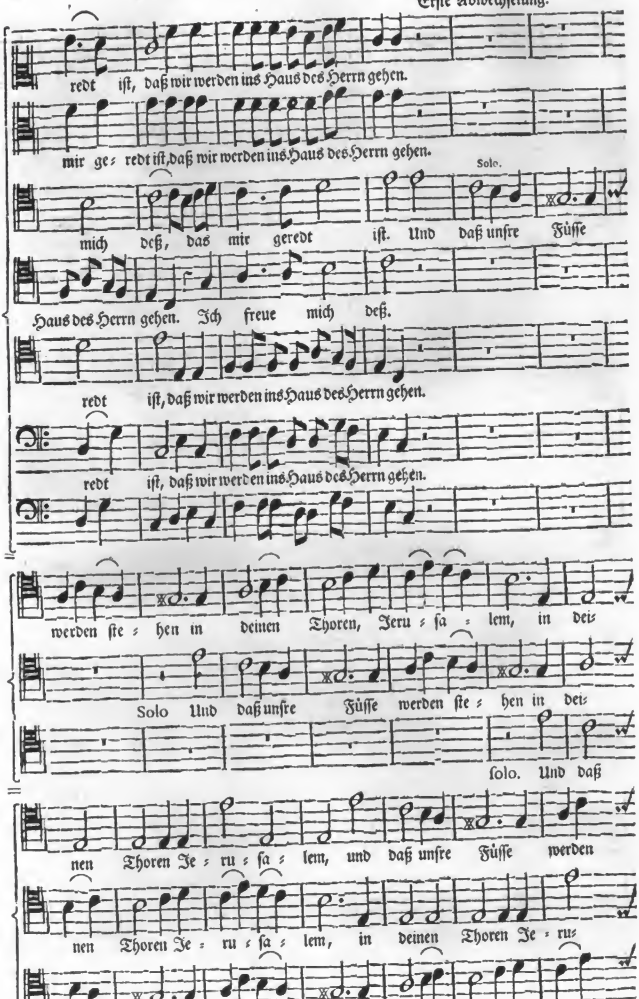
a trè Voci ſoli.



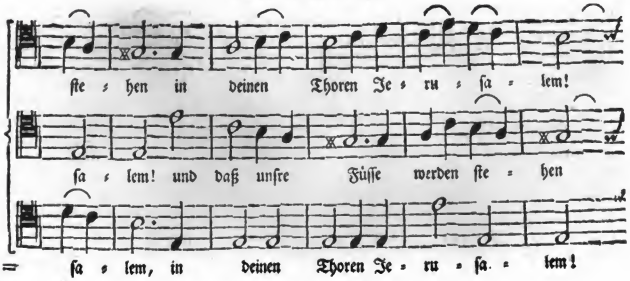
Tutti, a 6. con Str.



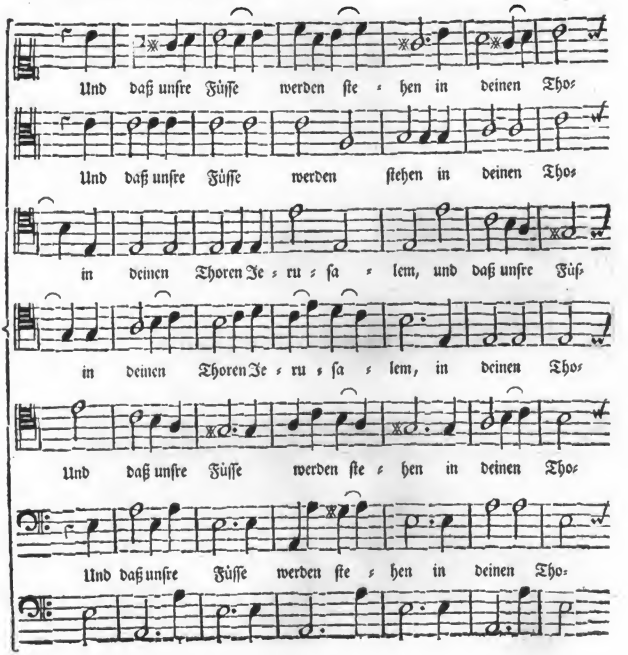
Erſte Abwechſelung.

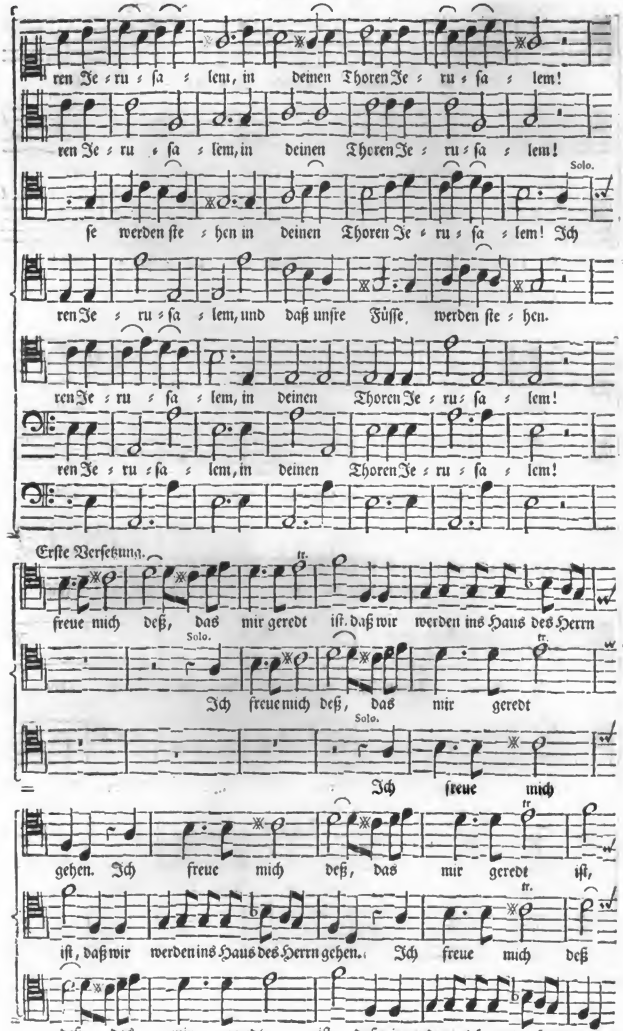


ſtehen



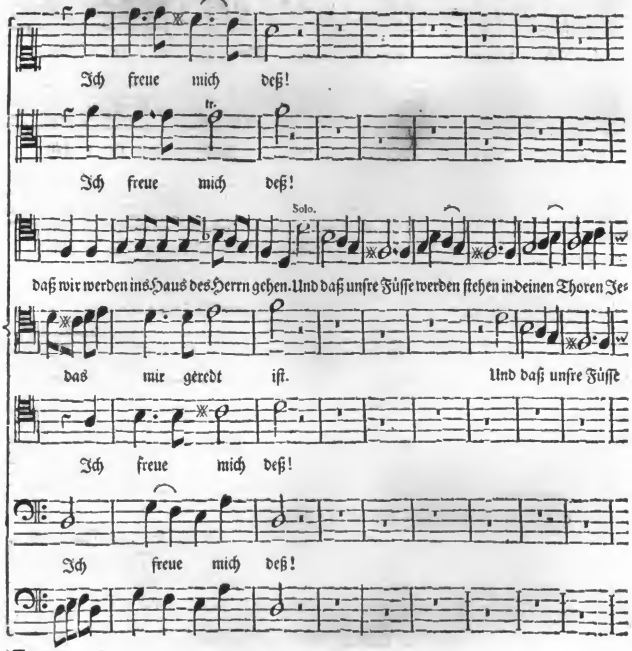
Tutti con Voci ripieni & Strom.



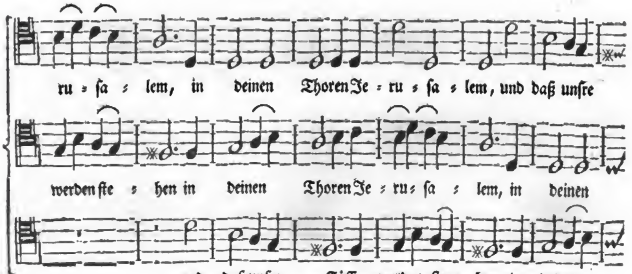

ren Je ſa ſa lem, in deinen Thoren Je ru ſa ſa lem!
ren Je ru ſa ſa lem, in deinen Thoren Je ru ſa ſa lem!
Solo.
ſe werden ſte hen in deinen Thoren Je ru ſa ſa lem! Ich
ren Je ru ſa ſa lem, und daß unſre Füſſe werden ſte hen.
ren Je ru ſa ſa lem, in deinen Thoren Je ru ſa ſa lem!
ren Je ru ſa ſa lem, in deinen Thoren Je ru ſa ſa lem!
Erſte Verſetzung.
freue mich deß, das mir geredt iſt, daß wir werden ins Haus des Herrn
Solo.
Ich freue mich deß, das mir geredt
Solo.
Ich freue mich
gehen. Ich freue mich deß, das mir geredt iſt,
iſt, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Ich freue mich deß
deß, das mir geredt iſt, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

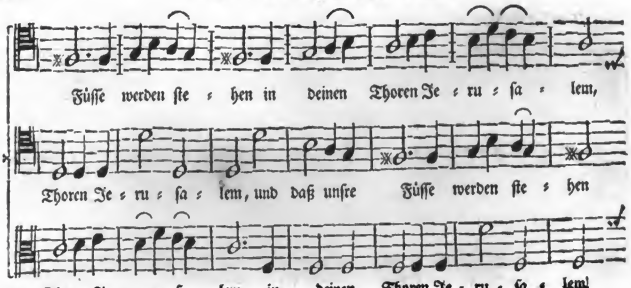
Tutti,

Tutti, con Voci al ripieno & con Strom.

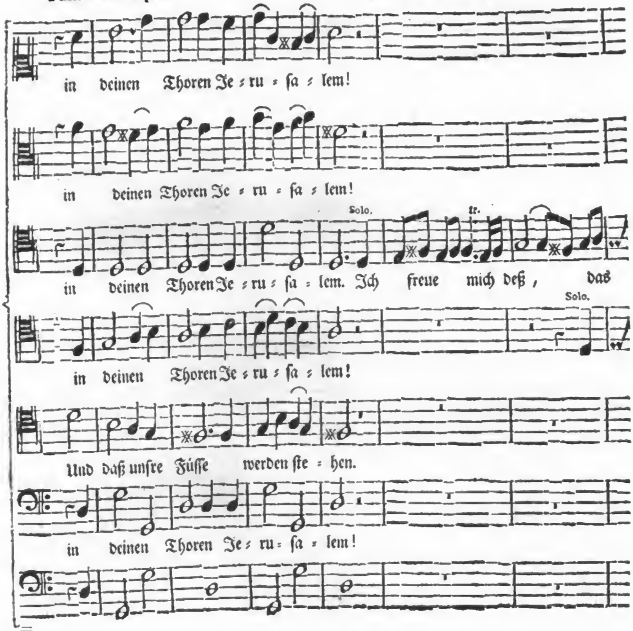


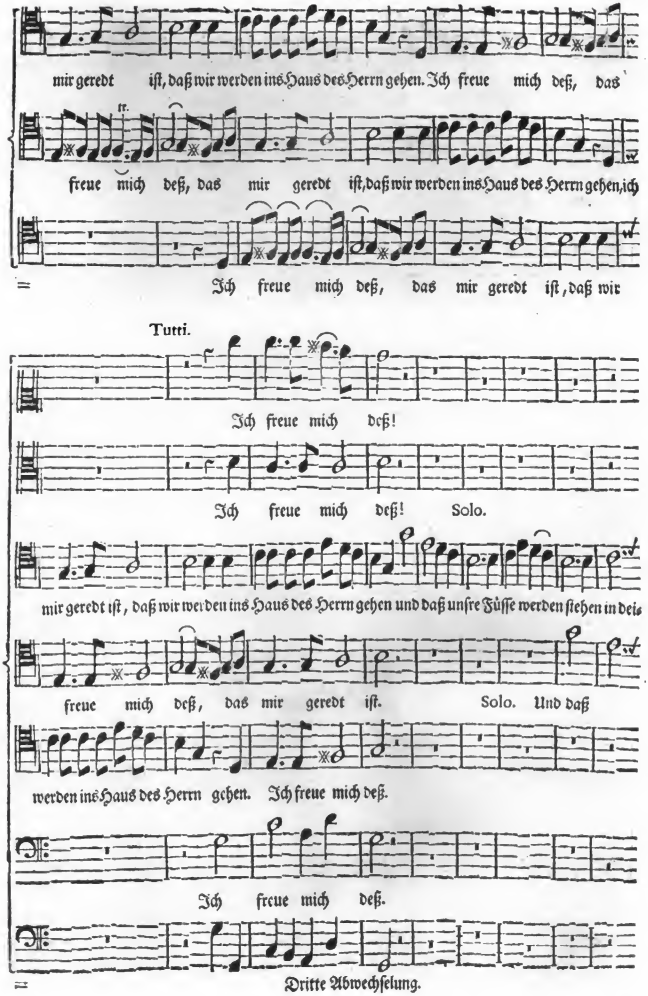
Zwote Abwechſelung.



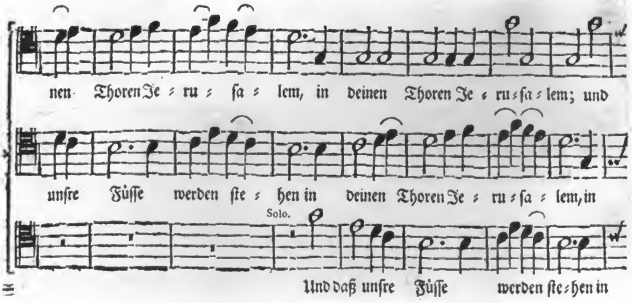


Tutti come ſopra. Zwote Verſetzung.

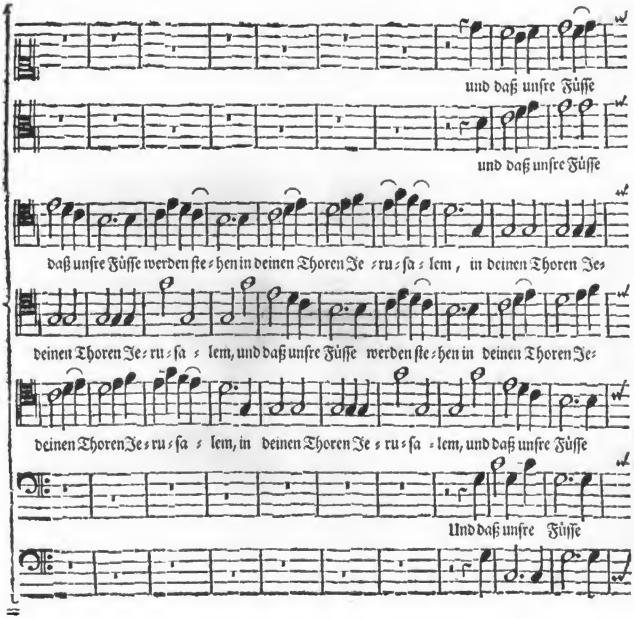




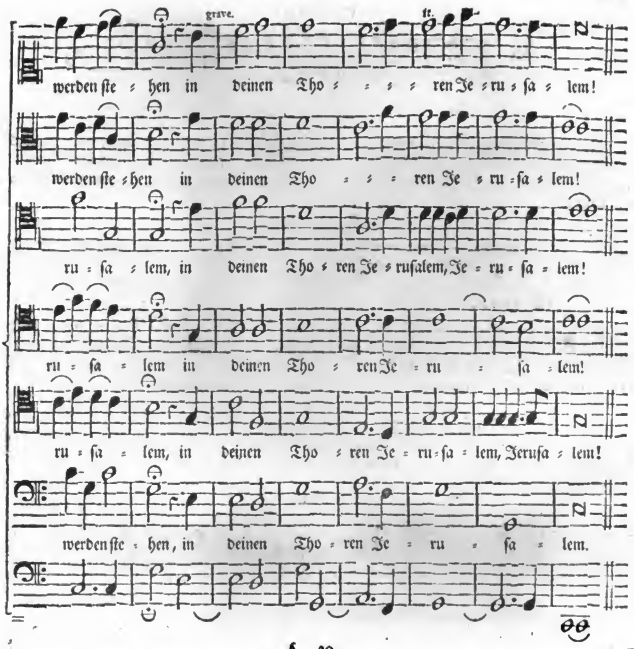
Dritte Abwechſelung.



Tutti.



werden



§. 30.

Es iſt in dieſer Erfindung und ihrer Einrichtung noch kein Vorgänger bekannt, es müſte denn einer mit mir eben dieſelben Gedancken gehabt, und ſich noch niemand entdecket haben: welches ſchwerlich ſeyn kan. Daher hat ein etwas umſtändliches Beiſpiel die Sache nothwendig erläutern müſſen: damit man den rechten Begriff davon bekomme.

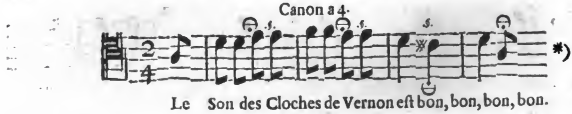
§. 31.

Zweierley ſtünde hiebey noch zu erinnern. Erſtlich daß die Tenor-Stimmen ſich am beſten zu dergleichen Cirkel-Stücken ſchicken, ſowol wegen ihres Nachdrucks, als auch weil ſie leichter und häuffiger zu haben ſind, denn andre. Zweitens, daß es nur gar zu viel Wiederholens geben würde, wenn ſolche Canones ſtärcker, als mit dreien Stimmen, die den eigentlichen Runde-Satz führen, ausgearbeitet werden ſollten; ja, daß es vielleicht mit zwo Stimmen lieber zu verſuchen ſeyn mögte. So viel ſey von dieſer neuen Art genug. Man wird daraus hoffentlich nicht ohne Nutzen ſehen, wie dergleichen auſſerordentlich-abwechſelnde und verſetzte Kreis-Geſänge oder Fugen mit zwo bis drey Stimmen, in Begleitung eines völligen Chors, ausgeführet werden können.

§. 32.

Um nun auch ein oder anders ordentliches Muſter mit vier Stimmen zu geben laßt uns folgende, kleine, frantzöſiſche Sätze betrachten: deren erſter zwar in lautter Conſonantzien beſtehet; aber doch recht was artiges, inſonderheit dasjenige, was die Worte in ſich halten, nehmlich ein Glocken-Geläute, in einem kurtzen Begriff von vier Zwo-Viertel-Täcten nicht ſchlimm vorſtellet.

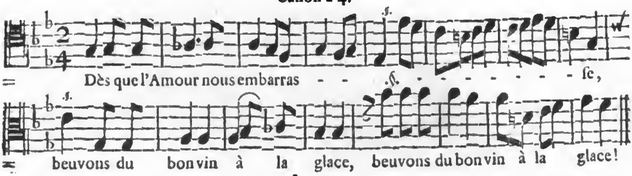
Canon a 4.



§. 33.

Der zweite hier einzurücken wirdige Satz ist würcklich ein so genanntes impromtu, welches in einer gewissen Sommer-Gesellschafft bey heissem Wetter, da das Geträncke mit Eis erfrischet war, aufgegeben, und stehenden Fusses nicht nur zu Papier gebracht, sondern auch herum gesungen wurde.

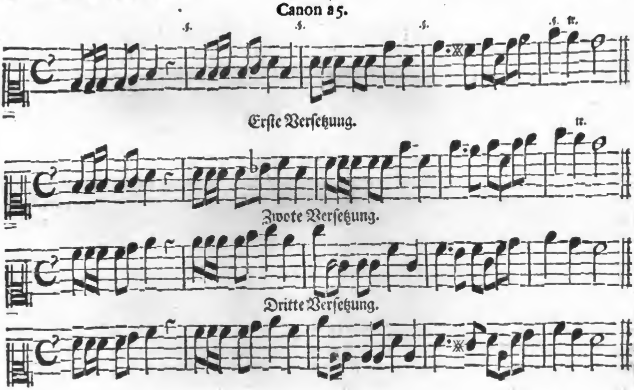
Canon a 4.



§. 34.

Damit wir aber endlich auch eines mit fünf Stimmen hersetzen, mag folgendes zum Muster dienen. Der Satz ist dabey so eingerichtet, daß er sich dreimahl versetzen läßt, und also gar wol, bey seiner ungezwungenen Melodie, darin die Haupt-Sache bestehet, zur Ausarbeitung irgend einer Galanterie dienen könnte.

Canon a 5.



§. 35.

Bisher haben wir mit lauter solchen canonischen Sätzen zu thun gehabt, die im Einklange ihre Stimmfolge anstellen. Es sind auch die gebräuchlichsten. Inzwischen können doch verschiedene Intervalle, ja fast ein iedes, ebenmäßig dazu dienen, wie wir im 13 §. bereits gewiesen, und die Stelle, samt dem Verfasser benennet haben, wo die Beispiele anzutreffen sind. Es geschiehet

*) Das gefälligste bey diesem Satze ist, daß man, wenn er etliche mahl rum gesungen werden, in dem Accord A dur stille halten kan, nehmlich auf den Noten, wo das Final-Zeichen 𝄐 stehet, doch mit einem summenden, und sich allmählig verlierenden Ton, nach Art des Geläutes.

het dieſen Falls ungleichen Stimmen, als Alt, Tenor ꝛc. ein Genüge, und es klingt einer Fuge ähnlicher.

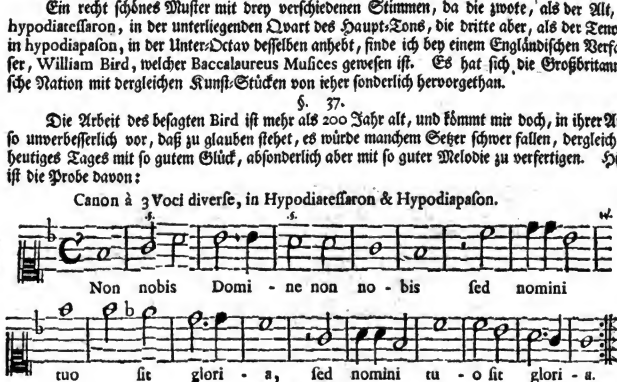
§. 36.

Ein recht ſchönes Muſter mit drey verſchiedenen Stimmen, da die zwote, als der Alt, in hypodiateſſaron, in der unterliegenden Qvart des Haupt-Tons, die dritte aber, als der Tenor, in hypodiapaſon, in der Unter-Octav deſſelben anhebt, finde ich bey einem Engländiſchen Verfaſſer, William Bird, welcher Baccalaureus Muſices geweſen iſt. Es hat ſich die Großbritanniſche Nation mit dergleichen Kunſt-Stücken von jeher ſonderlich hervorgethan.

§. 37.

Die Arbeit des beſagten Bird iſt mehr als 200 Jahr alt, und kömmt mir doch, in ihrer Art, ſo unverbeſſerlich vor, daß zu glauben ſtehet, es würde manchem Setzer ſchwer fallen, dergleichen heutiges Tages mit ſo gutem Glück, abſonderlich aber mit ſo guter Melodie zu verfertigen. Hier iſt die Probe davon:

Canon à 3 Voci diverſe, in Hypodiateſſaron & Hypodiapaſon.



§. 38.

Die beigeſetzten Eintritts-Zeichen des Alts und Tenors, ſamt der obigen Anzeige, in welchen Intervallen die Stimmen einander folgen, mag gnug ſeyn, unſern Liebhaber zu rechte zu weiſen. Wer aber einen Anwärter prüfen will, wie weit er es in der harmoniſchen Löſe-Kunſt gebracht habe, der ſchreibe ihm den Satz nur ſo bloß vor, und laſſe ſo Zeichen als Erklärung weg: alsdenn wird er ſich entweder verrathen, oder wol halten.

§. 39.

Dergleichen Canones, wo die zwote Stimme eine Qvint*) oder Qvart tiefer, auch wo dieſelbe eine Qvint oder Qvart höher†), als die Guida eintritt, können ferner mit vieren, wie ordentliche Fugen geſetzt, und ſo eingerichtet werden, wiewol nicht ſonder Zwang, daß ſie eine Umkehrung**) leiden; wobey man ſie doch gemeiniglich aus der einen Ton-Art in die andre, wieder ſeinen Willen, ohne die geringſte Artigkeit verſetzen muß.

§. 40.

Dieſe Umkehrung iſt ſo zu verſtehen, daß der Gefährte dem Führer mit entgegen geſetzten Intervallen folge. Wenn nehmlich der Führer z. E. eine Qvart empor geſtiegen iſt, daß alsdenn der Gefährte, zu ſeiner Zeit, eine Qvart herunterfalle. Und ſo wird es mit den übrigen Gängen oder Sprüngen auch gehalten. Das iſt eigentlich al Roverſcio. S. das folgende Haupt-Stück §. 9.

§. 41.

Sothane canoniſche Plackerey, wenn ſie noch ſo wol geräth, hat gemeiniglich ſehr viel gezwungenes an ſich, und dienet bloß zur ſtarcken Uibung in der Harmonie: wie die höltzerne Voltigir-Pferde einem Schüler in der Reit-Kunſt. Geräth die Arbeit aber nicht gut, ſondern kömmt einem Sangloſen Setzer unter die Hände, ſo mögte man ſie lieber dem Ixions-Rade zueignen, als Eliſäiſche Ohren damit quälen.

§. 42.

Buononcini††) gibt uns vor andern von dieſer ſaubern Umkehrung ein Muſter, das manchem groſſen Liebhaber ſolcher Spiel-Wercke nicht eben ſo gar unleidlich vorkommen mögte; einem andern

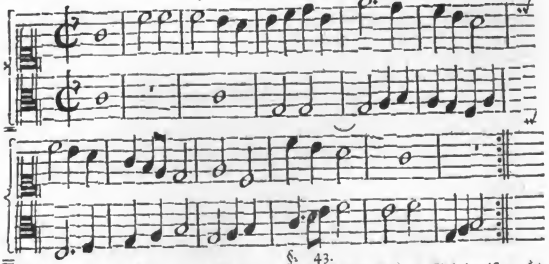
*) in Hypodiapente. †) in Hyperdiapente vel Hyperdiateſſaron. Bey denen in Hypo fängt die Oberſtimme an; bey denen in Hyper aber die Grund-Stimme.

**) Al contrario riverſo, overo; Al Roverſcio.

††) Muſico prattico cap. 12.

dern aber, der ſich einen höhern Begriff von einem ſolchen berühmten Capellmeiſter macht, gar nicht gefallen dürffte. Hier iſt es!

Canone, al Roverſcio, a 2.

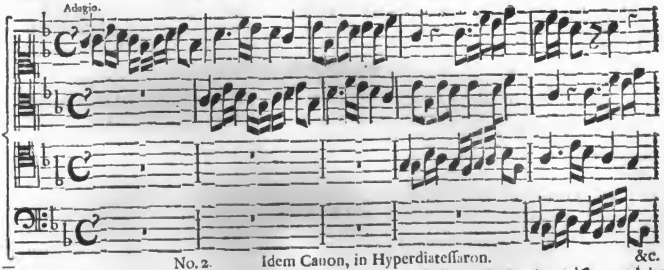


§. 43.

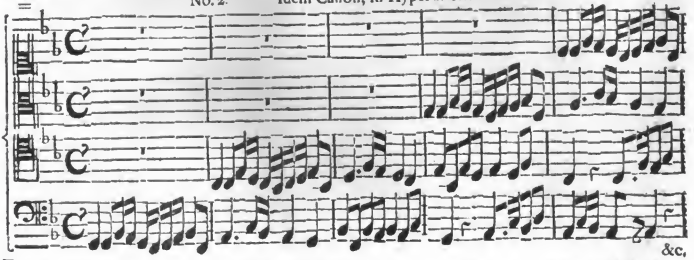
Nicht nur der Eintritt des Gefährten, woraus man ſonſt ein Geheimniß macht, iſt hier deutlich angezeiget; ſondern auch die gantze umgekehrte Folge zur Probe in Partitur beigefüget. Das iſt freigebig und offenhertzig genug. §. 44.

Eine andre Art, nach welcher eine vierſtimmige Circkel-Fuge nicht nur den Gefährten allein al contrario riverſo †) einführet, ſondern ſich auch gantz und gar **mit allen vieren** ſo umwenden und verſetzen läßt, daß ſie zugleich einerley verkehrten Weg nehmen, veranlaſſet uns einige Beiſpiele davon zu geben, die ein gelehrter Cantor auszuführen beliebet hat, und aus deren bloſſen Anfangs-Tacten ein ieder leicht den Wollaut der übrigen beurtheilen mag.

No. 1. Canon infinitus, a 4, in Hypodiapente.



No. 2. Idem Canon, in Hyperdiateſſaron. &c.



&c.

†) Bey dieſem Roverſcio eines ordentlichen Canonis mit 4 Stimmen wird der Sopran in den Baß, der Alt in den Tenor, der Tenor in den Alt, und der Baß in den Sopran gebracht. §. 45.

§. 45.

Unter das No. 1 befindliche obige Rund-Stücke schreibt der Herr Verfasser also: **Wenn dieser Canon ins Ac versetzet wird, nimmt er sich besser aus.** Meiner Meinung nach wäre das letztere höchst zu wünschen; wenns nur durch das erste erlanget werden könnte.

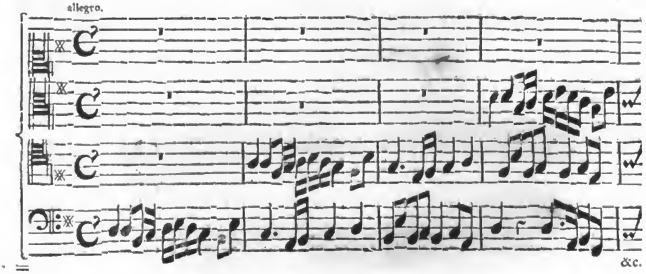
§. 46.

Wir wollen aber doch fortfahren und auch sehen, wie es mit der Umkehkung aller vier Stimmen beschaffen ist, ob vielleicht iemand mehr Trostes daraus schöpffen mögte; woran doch sehr zu zweifeln stehet, unangesehen diese Arbeit wol funfzig Jahr jünger ist, als des Buononcini seine. Wenn man gleichwol die Wahrheit sagen will, findet sich alhier im verkehrten noch etwas mehr Melodie, als im unverkehrten. Alles von ungefehr so schön und lieblich.

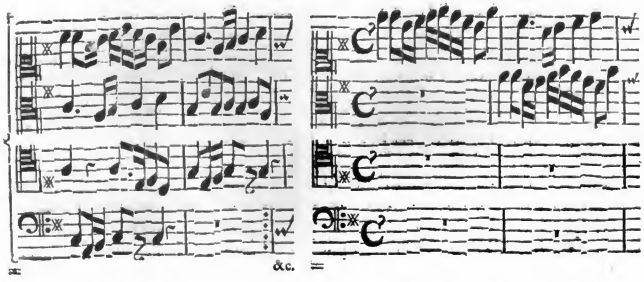
§. 47.

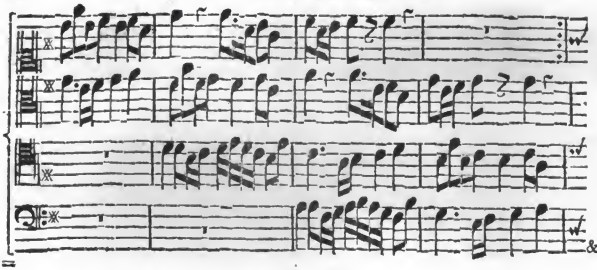
So viel wird erlaubet seyn hiebey anzumercken, daß unsre Angabe im Haupt-Stücke von der Melodie, bey der dritten Regel (wo ich nicht irre) von der Lieblichkeit, aus diesen und dergleichen Dingen eine ungemeine Stärcke und den äusserſten Zuwachs erhalten könne. Es hat alles seinen Nutzen. Doch zum Werck!

No. 1. Idem Canon, al contrario riverſo.



No. 2.





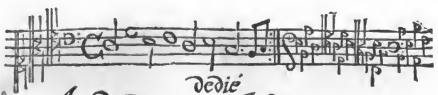
§. 48.

Es iſt ſonſt ein ziemlicher Vorrath von dergleichen Seltenheiten bey mir vorhanden. Aber ſie finden hier keinen Raum. Thun es doch dieſe kaum.

§. 49.

Der berühmte **Bach**, deſſen ich ſo wie vormahls *), alſo auch itzo, abſonderlich wegen ſeiner Fauſtfertigkeit in allen Ehren erwehne, hat noch vor einigen Jahren ein ſolches Kunſt-Stück verfertiget und in Kupffer ſtechen laſſen, auch einem groſſen Kenner und Könner der Muſic, einem wircklich hochgelahrten Lehrer der Rechten, der mit die Ehre gethan hat, mein Zuhörer im melopoetiſchen Collegio zu ſeyn, ſolches zugeſchrieben hat. So ſiehet es aus!

Canon a 4.



dedié

A Monsieur Houdemann

et

composé par J. S. Bach.

§. 50.

Das iſt eine Räthel-mäßige Kreis-Fuge, auf Welſch: Canone enimmatico, auf Lateiniſch Canon ænigmaticus: in welchem zwar mehr, als ein Schlüſſel, hinten und vorn angeſchrieben ſtehen, und hergegen bey keinem Zeichen §. §. zu erkennen iſt, in welcher Ordnung die 4 Stimmen eintreten ſollen; doch eben darum, weil ſolches von dem Componiſten verſchwiegen worden, wird in demſelben Satze den Ausführern das Errathen deſto ſchwerer gemacht. Man hat dergleichen Canones, die bey ihrer Runde mit allen Stimmen einen Ton tiefer eintreten müſſen. Ach! welche Künſte!

§. 51.

Weil das obige Räthel nun eben von Leipzig kam den 18 Aug. 1727, wie wir in unſern Lehr-Stunden begriffen waren, ſo muſte ſich ein iedes Mitglied der anweſenden Geſellſchafft darüber machen, und die Auflöſung ſuchen und verſuchen. Denn es waren, wie ieder ſiehet, verſchloſſene Thüren, und ein mit Recht ſo genannter Canon clauſus.

§. 52.

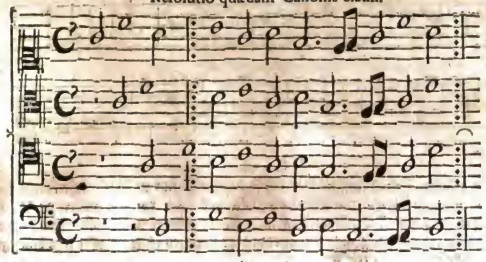
Dem einen gerieth dieſe Auflöſung ſo; dem andern ſo: bis endlich ihrer zween, deren einer itzo den

*) II. Orch. p. 222.

den besten Organisten-Dienst in Gröningen besitzet, und sich schon mit einem öffentlichen Werck hervorgethan hat; der andre aber zwar zu einem sonderbaren Staats-Mann des Hamburgischen Regiments gediehen, aber leider! in dem besten Lauf seines Glückes und Verdienstes am Kaiserlichen Hofe unlängst verstorben ist, sich folgender maassen vereinbarten, und die Gedancken hegten, daß die Aufgabe, wenn alles mit dem contrario riverso bestehen sollte (wie sie aus den hinten angehängten, verkehrt bezeichneten Schlüsseln abzunehmen vermeinten) diese folgende Gestalt gewinnen müste.

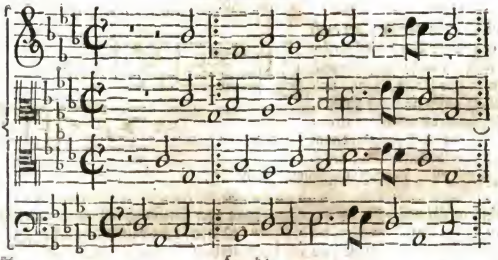
§. 53.

Resolutio quædam Canonis clausi.



=

al Roverscio.



§. 54.

Ob und wie weit es nun diese Auflöser getroffen haben, mag der Herr Verfasser selber am besten urtheilen, und es mir nicht beimessen, wenn etwa sein Sinn nicht errathen wäre: wovor mir sehr grauet. Ich habe niemahls mehr Zeit und Mühe daran gewandt, als zu obiger blossen Abschrifft gehöret, und hätte auch jene lieber gar ersparet, wenn ich nicht glaubte, es könne die Anführung des Stückleins noch vielleicht manchem zum Unterricht oder Nachsinnen dienen.

§. 55.

Nun ist noch übrig der so genannte krebs-gängige Canon, Canon cancrizans, welcher sich nicht, wie die vorigen, einen Tact nach dem andern hinschreiben läßt; sondern von dem man erstlich die völlige Helffte zu Papier bringen, und denn darüber oder darunter einen Contrapunct anbringen muß. Wenn das geschehen ist, schreibet man die Noten der Ober-Stimme besonders hin, und hänget die Noten der Unter-Stimme, jedoch von hinten zu, daran, so ist der Krebs gesotten.

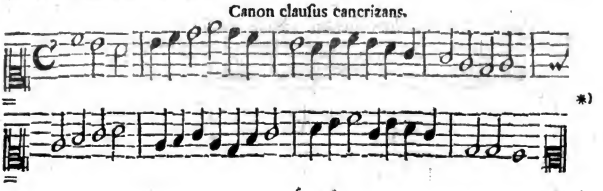
§. 56.

Es wollen sich aber zweierley Dinge hiebey nicht anbringen noch gebrauchen lassen. Dissonantzien dürffen sich nicht melden, nehmlich, weder in Rückungen, noch in Bindungen, noch in punctirten Noten. Auch die Zeichen der Erhöhung und Erniedrigung der Klänge, ♭ und ♯, müssen zu Hause bleiben; ausgenommen solche, die eigentlich zur Ton-Art gehören.

§. 57.

Wenn nun dergleichen Krebs-Fuge gesungen werden soll, so fängt der eine die Zeile von hinten, der andre dieselbe von vorn an, bis sie in der Mitte auf einander stossen; da sie alsdenn wieder umkehren, und das vorige Lied aufs neue anstimmen. Dabey auch in acht zu nehmen ist, daß in einem solchen Klange angefangen werden müsse, der mit der Ton-Art übereinkomme, und daß alle Pausen oder Unterbrechungen, nebst andern zufälligen Dingen, Urlaub haben müssen. Zur Probe kan folgendes genug seyn.

Canon clausus cancrizans.



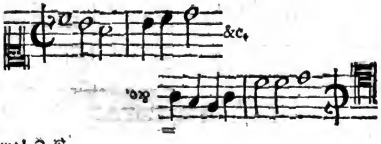
*)

§. 58.

Soll dieser geheime Schatz eröffnet werden, so darff man nur zu Rath ziehen, was vorher erinnert worden ist, nehmlich: daß beide Stimmen zugleich, die eine von der lincken zur rechten, bis auf die Helffte der Zeile getrost fortsinge; doch nicht weiter gehe, sondern alsdenn von neuem eben denselben Gang halte, so lange bis man daran ermüdet: welches ohne Zweifel sehr bald geschehen dürffte, weil die Melodie gar zu tröstlich ist.

§. 59.

Diese Art von Krebsen kan auch noch auf eine andre Weise zu Marckte gebracht werden, wenn man nehmlich die Noten in zwo Zeilen bringt, und solcher gestalt gegen einander schreibt, daß zwo Personen, die gerade gegen einander über stehen, die Sätze von einem eintzigen Blat, ohne Verkehrung desselben absingen mögen. Herrliche Erfindung! Z. E.



§. 60.

Hieher gehört wol billig der weise Ausspruch oder Endspruch (epiphonema) des Verfassers des andern Buchs der Maccabäer, dieses Lauts: **Hätte ichs lieblich gemacht, das wollte ich gerne; ists aber zu gering, so hab ich doch gethan, so viel ich vermegt. Denn allzeit Wein oder Wasser trincken, ist nicht lustig; sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trincken, das ist lustig. Also ists auch lustig, so man mancherley lieset. Das sey das Ende.** So weit dieser Meister. Er muß Hülffe zu solchen nachdencklichen Reden gehabt haben. Allein sollte mans ihm schwerlich zutrauen.

§. 61.

Um der Sache inzwischen weder zu viel noch zu wenig zu thun, haben wir hier das Vornehmste, so zu dieser Materie gehöret, der Nothdurfft nach mit nehmen und anführen müssen. Nun wirds aber wol Zeit seyn, davon aufzuhören. Wir haben deutlich gewiesen, wie man gar wol gute singbare Kreis-Fugen, nicht nur in weltlichen, sondern auch in geistlichen Harmonien verfertigen könne; und wie hergegen die Melodie bey der alten und neuen Arbeit dieser Art erbärmlich leiden müsse. Das war der Haupt-Zweck.

§. 62.

Wer alles dieses der Länge nach vortragen, und jeden Artickel mit Beispielen belegen wollte, würde mehr Zeit und Mühe anwenden müssen, als die Sache im Grunde werth ist. Daher brechen wir nunmehr hievon ab, und besorgen schon, daß ein wenig zu viel gethan sey.

Zwei

*) Es sollte dieser Satz billig in eine Zeile gebracht worden seyn; es hat aber im Druck nicht angehen können.

Zwei und zwantzigstes Haupt-Stück.

Vom Doppelten Contrapunct.

*** *** ***

§. 1.

Der doppelte Contrapunct, und die von ihm herstammenden Doppel-Fugen gehören nicht nur für solche Componisten, die von Natur eine starcke Urtheils-Krafft besitzen, von grossem, unermüdeten Nachdencken und Fleiß sind, auch die Kräffte der Harmonie oder Vollstimmigkeit tief einsehen, wie man solches von dem Herrn Zelenska zu Dresden rühmet; sondern es gehören diese Sachen nicht weniger für gewisse, auserlesene Zuhörer, die eine tüchtige Kundschafft melodischer Künste, einen reinen Geschmack an dauerhaffter Arbeit, und ein sonst wol eingerichtetes Gehirn haben. Von beiden gibt es sehr wenige.

§. 2.

Obige Wahrheit gehet deswegen hier voran, damit sich niemand über diese Lehren mache, der nicht die dazu erforderten Eigenschafften besitzet, oder dieselbe, ehe er Hand anleget, aufs äusserste zu erlangen bemühet ist: weil sonst alles Bestreben vergeblich seyn dürffte. Den Zuhörern wird und kan man diesesmahl keinen Unterricht geben; sondern nur den Setzern, und harmonischen Künstlern.

§. 3.

Was einfache Contrapuncte und gewöhnliche Fugen sind, muß ein ieder aus dem ersten und zwantzigsten Haupt-Stücken dieses dritten Theils des vollkommenen Capellmeisters gründlich wissen, der sich mit dem doppelten Contrapunct und mit den Doppel-Fugen abzugeben gedencket; wie solches natürlicher Weise voraus gesetzet wird. Was Doppel-Fugen sind, wird im folgenden Haupt-Stück gelehret werden. Man verstehet aber unter diesem Nahmen nicht allein diejenigen Sätze, welche zwey, drey oder vier Themata durchführen; sondern auch alle andre, die sich auf irgend eine Art mit ihrer Risposta umkehren und verwechseln lassen, ob sie gleich nur einen eintzigen Unterwurff aufweisen.

§. 4.

Weil inzwischen beide Gattungen oder Aeste der Doppel-Fugen, samt ihren verschiedenen Zweigen und Gliedern, unter den Stamm und das Geschlecht des doppelten Contrapuncts gehören, als woraus sie alle, gleichwie aus einer Wurtzel entsprungen: so ist leicht zu erachten, daß dieser Nahme des doppelten Contrapuncts ein allgemeiner Nahme sey, und daß die Doppel-Fugen nur als besondre Arten desselben betrachtet werden müssen. Welchemnach zuvörderst untersucht werden soll, was es denn mit dem doppelten Contrapunct für Bewandniß habe.

§. 5.

Ein doppelter Contrapunct ist ein kurtzer, harmonischer Satz von zwo*) Stimmen, deren obere zur untern, und die untere auch zur obern gemacht werden kan, so daß sie dennoch in beiden Fällen sehr wol zusammen klingen; ungeachtet weder ein ordentliches Thema, noch die zur Fuge gehörige Risposta dabey vorhanden ist.

§. 6.

Zur Erkentniß und Erlernung sothanen Contrapuncts-Verfertigung sowol, als zum Begriff der aus diesem Stamm hervorwachsende Aeste, dienen hauptsächlich folgende sieben Stücke: maassen ohne dieselbe, und eine vollkommene Wissenschafft vom doppelten Contrapunct, alle Mühe, Doppel-Fugen zu machen, eben so vergeblich ist, als wenn iemand tantzen wollte, der nicht zu gehen wüste. Diese sieben Dinge aber heissen so: 1.) Motus contrarius. 2.) Evolutio. 3.) Augmentatio. 4.) alla Zoppa. 5.) alla Diritta. 6.) di Salto. 7.) Puntato e di Perfidia. Ob nun zwar noch andre Umstände bey der Sache vorfallen, so sind doch diese die vornehmsten, und zu unserm Zweck hinlänglich. Wie wollen sie erklären.

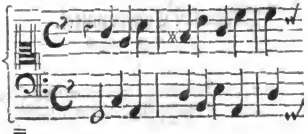
§. 7.

Motus contrarius, zu Teutsch, die Gegenbewegung hat in der musicalischen Setzkunst dreierley Bedeutung, deren erste und gemeinste ist, wenn die Stimmen zugleich gegeneinander

*) Der eigentliche Contrapunctsatz hat nur zwo Stimmen, welche aber, zur Erfüllung der Harmonie, noch mehr andre Nebenstimmen, so viel man deren verlanget, zulassen.

gehen, wovon bereits an einem andern Orte†) gehandelt worden, so, daß die eine fällt, wenn die andre steiget; und umgekehrt. Z. E.

Motus contrarius communis.

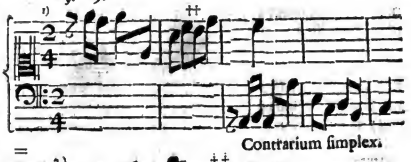


§. 8.

Die zwote Bedeutung ist: wenn die Stimmen nicht zugleich gehen, sondern **eine nach der andern folgen**, so daß die steigende Noten der einen Stimme bey der zwoten in fallende; diese hergegen in steigende verändert werden. Solche Bedeutung hat wieder eine Nebeneintheilung in die einfältige oder **schlechte** Gegenbewegung, wo man auf die halben Tone nicht siehet *), und in die **genaue**, da die Intervalle auf das richtigste mit einander übereinkommen müssen, und wobey man auch so gar die halben Tone nicht aus der Acht läßt.

§. 9.

Doch gehet diese Beobachtung der halben Tone nur das diatonische Klang-Geschlecht an. Und das ist es eigentlich, was man al Roverscio nennet, auf Frantzösisch à la Renverse; auf Teutsch: **gegeneinander umgekehrt**, also daß die steigenden Intervalle zu fallenden, und die fallende zu steigenden werden. Von beiden Arten finden sich hier Beispiele, und können auch in einer Stimme angebracht werden.

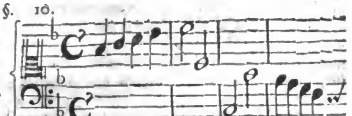


Contrarium simplex.

Contrarium stricte reversum.

§. 10.

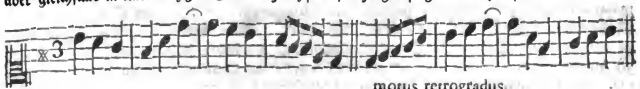
Die dritte Bedeutung des Motus contrarii ist, wenn die nachfolgende Stimme ††) die Noten der vorhergehenden gar von hinten anfängt, und solchen motum nennet man auf gut lateinisch: retrogradum; auf Teutsch: rückgängig; auf Welsch: canchenizante; auf Frantzösisch: à Reculons. Z. B.



Contrarium retrogradum.

§. 11.

Man kan leicht erachten, daß auch diese dritte Bedeutung verschiedene Theilungen zuläßt und erfordert: indem die rückgängigen Umkehrungen entweder in eben denselben Klängen, wie oben; oder in der Octave; oder auch in andern Intervallen angestellet werden mögen. Daß sie aber gleichfalls in einer einzigen Stimme Platz finde, bezeuget folgendes Exempel:



motus retrogradus.

§. 12.

Und das sind Umkehrungen der Intervallen, in ihrer Folge und Ordnung. Sie werden mit ihrem allgemeinen Kunstnahmen inversiones genennet. Nun weiter.

§. 13.

†) Im zweiten Hauptstücke dieses Theils.
*) in contrarium simplex, nulla semitoniorum ratione habita, & in stricte reversum.
††) Es kan auch in einer und derselben Stimme geschehen, wie wir bald sehen werden.

Digitized by Google

§. 13.

Die Evolutio iſt ein gantz ander Ding, und es wird darunter die **Verwechſelung** oder Verkehrung, nicht der Noten oder Klänge, ſondern der Stimmen ſelbſt verſtanden, welches die Italiener Riverſciamento oder Rivolgimento nennen. Solche Verwechſelung nun geſchiehet auf dreierley Weiſe.

§. 14.

Erſtlich, wenn aus der Ober-Stimme die untere wird, und ſo weiter, nach Maaßgebung der Stimmen, die man vor ſich hat. Hoffentlich wird dieſer Antrag wol ohne Beiſpiele zu verſtehen ſeyn; allenfalls aber ſollen weiter unten Proben genug davon erſcheinen.

§. 15.

Die zwote Bedeutung der Stimmen-Verwechſelung iſt, wenn der Motus contrarius zugleich mit dazu gezogen wird, ſo daß nicht nur die Stimmen ſchlechter Dinge vertauſchet, ſondern auch die Intervalle in der Gegenbewegung angebracht werden. Und die dritte Weiſe endlich iſt dieſe, wenn mit allen Stimmen die Verwechſelung von hinten angefangen wird. So viel von der Evolutione. Die Exempel ſollen zu ihrer Zeit folgen.

§. 16.

Augmentatio, oder die Vermehrung gehet hier auf die Geltung der Noten, und hat nur dieſe einzige Bedeutung: daß eine Stimme der andern, ohne Veränderung des Satzes oder der Intervalle, in ſolchen Noten nachfolget, die etwa um die Helffte länger und gröſſer am äuſſerlichen Gehalt ſind, als die vorhergehenden.

§. 17.

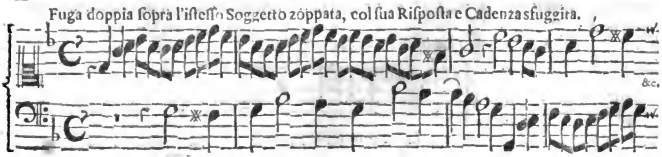
Hieher gehört auch, natürlicher Weiſe, die Diminutio, oder Verringerung, als das Gegentheil der Vermehrung, und hat eben die Abſicht auf die Verkürtzung der Geltung in den Noten. Auch hievon wird man am gehörigen Orte Beiſpiele antreffen.

§. 18.

Wenn Zoppare im Italieniſchen ſo viel heißt, als hincken, ſo iſt leicht zu ſchlieſſen, daß das Kunſtwort: alla Zoppa, einen ſolchen Contrapunct bedeutet, deſſen Noten wieder die ordentliche Zeitmaaſſe ſo gerückt werden, daß ſie gleichſam hincken oder anſtoſſen: wie ſolches im ſo genannten Allabreven-Styl für künſtlich gehalten wird. Ein Exempel von einer Zoppata, welche nicht nur einen doppelten Contrapunct, ſondern auch eine Doppel-Fuge abgeben kan, will ich hiebeyfügen, um nur bey dieſer Gelegenheit zu zeigen, was dergleichen Erfindung für groſſen Nutzen ſchaffen könne; obgleich die Anweiſung dazu weiter hin gehöret.

Contrapunto doppio, alla Zoppa.

Fuga doppia ſopra l'iſteſſo Soggetto zoppata, col ſua Riſpoſta e Cadenza ſfuggita.



Wiederſchlag und Umkehrung.

§. 19.

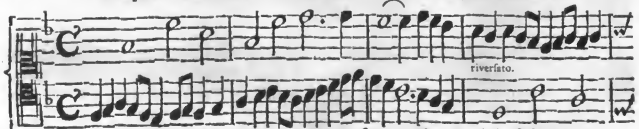
Contrapunto alla Diritta will ſo viel ſagen, daß alle Noten des Gegenſatzes gradweiſe, directe, gradatim, gerades Weges, durch Stuffen, auf und niederſteigen, und gar nicht den geringſten Sprung machen müſſen. Ob nun der Hauptſatz, zu welchem man dergleichen Gegenſatz wehlet

und einrichtet, ein Canto fermo, ein feſtſtehender Geſang, z. E. ein Kirchen- oder Choral-Lied oder ein ſonſt ſelbſt erkohrnes ſubjectum iſt, das gilt gleich. Wenn ſich nur diejenige Stimme, welche durch Schritte einhergehet, mit der andern verwechſeln läßt, ſo iſt es allemahl ein **gerader Doppel-Contrapunct**. Es kan aber auch dieſe Art **einfach**, ohne Verwechſelung, ſehr nützlich gebraucht werden.

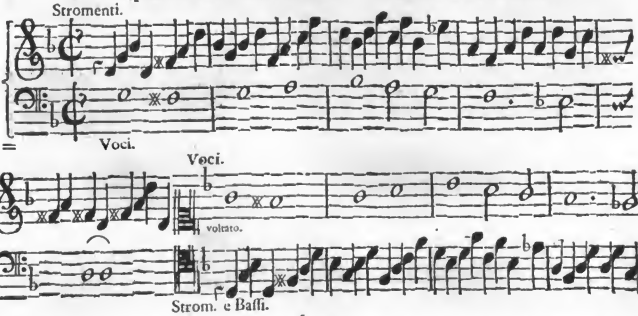
§. 20.

Das Gegentheil des vorigen iſt der ſo genannte Contrapunto di Salto, wobey der Unterſatz ſo beſchaffen ſeyn muß, daß er keinen einzigen Schritt, ſondern lauter Sprünge thut. Und ſolches iſt ſo leicht nicht zu machen, wie man ſichs wol vorſtellet: zumahl, wenn was ſingendes und geſchicktes in der Melodie ſeyn ſoll. Ich nenne es den Unterſatz, nicht des Ortes wegen, weil die Verkehrung auch das unterſte zu oberſt bringt, ſondern nur in Anſehung des feſtſtehenden Geſanges, dem der Vorzug nicht ſtreitig gemacht wird, wenn er gleich unten ſtehet. Von beiden folgen hier die Muſter auf das kürtzeſte.

1 Contrapunto alla Diritta, ſotto un Canto fermo: Wie ſchön leuchtet ꝛc.



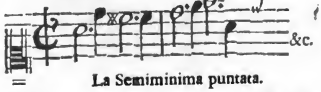
2 Contrapunto di Salto, ſopra un Canto fermo: Mitten wir im Leben ꝛc.



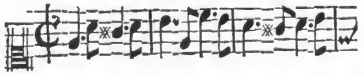
§. 21.

Der punctirte*) Contrapunct, Contrapunto puntato, kan auf vielerley Art gemacht werden, nachdem nehmlich die Noten des Gegenſatzes nicht nur an verſchiedenen **Orten**, ſondern auch bey verſchiedener **Geltung**, mit Puncten verſehen ſind. Die gewöhnlichſten und beſten Gattungen ſind inzwiſchen dieſe folgende.

La Minima col punto



La Semiminima puntata.

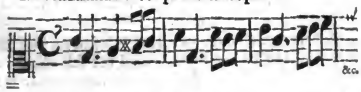


La

*) In punctirten Sachen überhaupt habe ich noch keinen Setzer gekannt, der es dem Herrn Capellmeiſter Graupner darin gleich gethan hätte, ſowol was die Lebhafftigkeit, als die Melodie betrifft.

Digitized by Google

La Semiminima col punto sincopata.



§. 22.

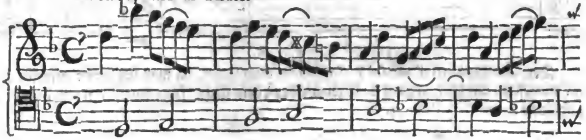
Die vier letzterwehnten Arten des doppelten Contrapuncts können absonderlich einem klugen und sinnreichen Organisten und Dirigenten, es sey auf der Orgel, oder in der Capelle, unzählige Dienste leisten: sie werden, samt den folgenden, von etlichen Italienern unter dem allgemeinen Nahmen, Perfidia, begriffen, welches Wort zwar an sich selbst Untreu oder Treulosigkeit heisset; in diesem Theil der melodischen Setz-Kunst aber einen solchen eigensinnigen Vorsatz bedeutet, Krafft dessen der Verfasser sich nicht nur an einen gewissen Unterwurff überhaupt; sondern auch daneben an einen eignen Klang-Fuß solchergestalt bindet, als ob er dem festen Gesange gar keinen Glauben mehr halten, einen gantz andern Weg einschlagen, und ihm gleichsam untreu oder gar abfällig werden wollte.

§. 23.

Solchemnach sind die so genannten Contrapunti perfidiati fast so mancherley, als die Zahlen und ihre Zusammensetzung, in so weit sie die verschiedene Bewegung des Klanges vorstellen, oder als die Sylbenfüsse in der Dichtkunst. Unter andern ist einer merckwürdig, den man zu nennen pfleget: Contrapunto perfidiato di Tirate, con due Semiminime e quatro Crome. (Ein langer Titel.) Wenn einer nehmlich seinen Sinn darauf setzet, daß er einen Gegen-Satz aus zwey Vierteln und vier Achteln, welche letztere eine Tirata*) machen, verfertigen will, u. s. w. bis auf drey Sorten.

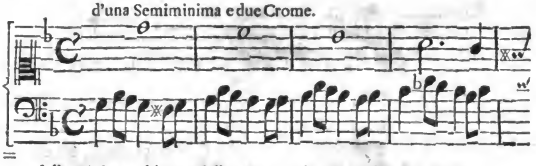
Contrapunto di Tirate.

No. 1



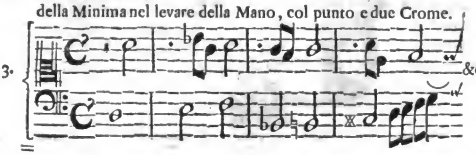
d'una Semiminima e due Crome.

No. 2.



della Minima nel levare della Mano, col punto e due Crome.

No. 3.



&c.

§. 24.

Man darff nicht dencken, daß diese und dergleichen Erfindungen unfruchtbar sind. Mit nichten. Sie nutzen ungemein, nicht nur in geistlichen, sondern auch in weltlichen Sachen, da z. E. No. 1 zur Begleitung in den Violinen, No. 2 zum verbundenen Baß, und No. 3 zu einer

*) Die Bedeutung dieses Worts wird aus der Modulatoria, nehmlich aus dem dritten Hauptstück des andern Theils dieses Buches bekannt seyn. O lieber Componist, lerne singen!

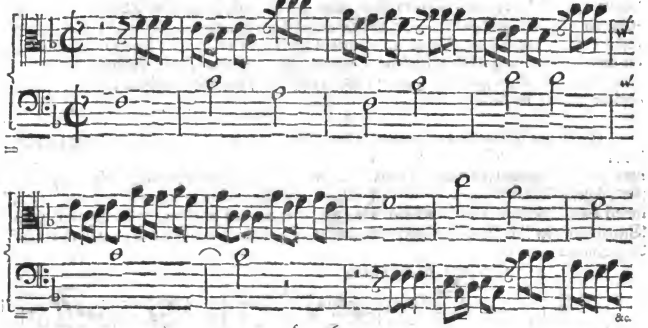
Digitized by Google

Sing-Arie trefflich dienen kan, wenn mans mit Verstande angreifft, und mit Fleiß ausführt.

§. 25.

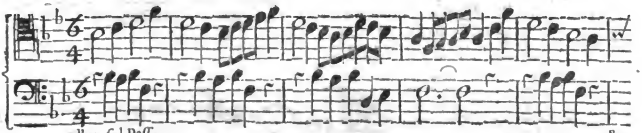
Man hat auch einen doppelten Contrapunct, der den besondern Nahmen, fugato, d. i. fugenmässig, führet: weil der Gegensatz eine kurtze Clausul vor sich nimmt, und selbige, als obs eine Fuge abgeben sollte, hin und wieder, wo sichs nur wol schicken will, in verschiedenen Intervallen, gleichsam wiederschlagend anbringet. Es kan unmöglich ohne Exempel, und auch dieses ohne Beschreibung nicht, verstanden werden. Da ist es!

Contrapunto fugato.



§. 26.

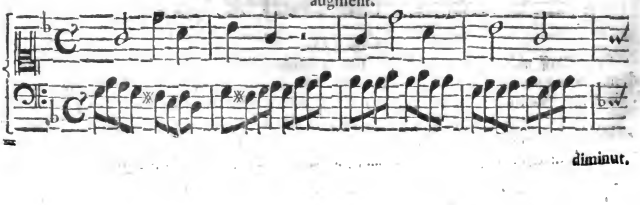
Der Contrapunto d' un sol Passo gehöret auch hieher, da man sich einen gewissen Modulum vorgesetzt, um selbigen zwar beständig, aber eben nicht fugenweise, noch durch Wiederschläge, beizubehalten. z. E.



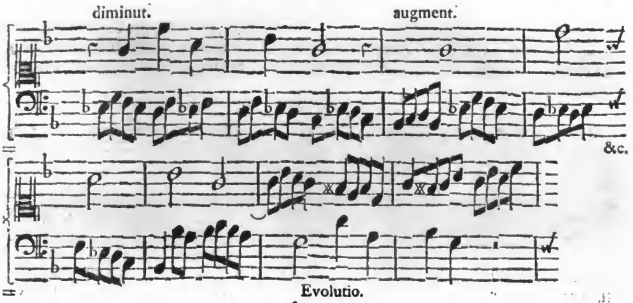
§. 27.

Fast gleichen Schlages sind die Contrapunti ostinati, oder pertinaci, die eigensinnigen Contrapuncte, worin man sich zwar zu verbinden pfleget, allemahl in dem Gegensatze etliche gewisse erwählte Noten oder Klänge in eben demselben Ton hören zu lassen; doch mit dem Unterschiede von den übrigen Gattungen, daß iederzeit eine veränderte Geltung der Noten oder ein neuer Rhythmus vernommen werde. Nicht eben so nach der Reihe, wie hier im Exempel: sondern bey guter Gelegenheit.

Contrapunto ostinato.
augment.



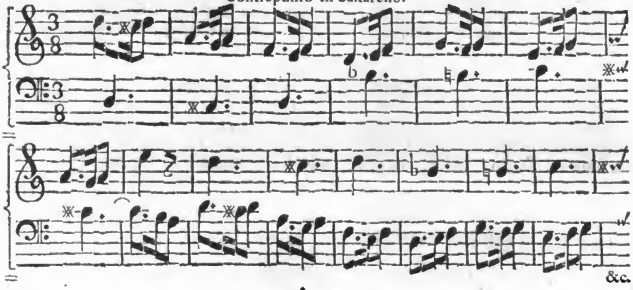
Digitized by Google



Evolutio.

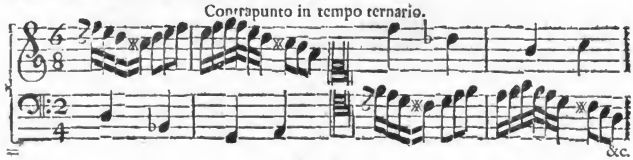
§. 28.

Wiederum andre Contrapuncte ſetzet man im ſogenannten Saltarello, d. i. auf eine hüpfende, und von dem ernſthafftern Salto oder Sprunge unterſchiedene Art, z. B.



§. 29.

Noch andre werden ſolcher Geſtalt und gewiſſer maaſſen in der gedritten Bewegung, im temporario vorgebracht, daß die eine Stimme, nehmlich der **Punct** oder Satz, mit zwey oder vier Vierteln; die andre hergegen, nehmlich der **Contrapunct** oder Wiederſatz, mit 3, 6 bis 12 Achteln, u. ſ. w. verfährt. Ich ſage **gewiſſer maaſſen** in ſolchem tempo, oder in ſolcher gedritten Bewegung; und verſtehe darunter gar keinen Tripel oder ungeraden Tact; ſondern nur das mouvement deſſelben, in geradet Zeitmaaſſe. z. E.

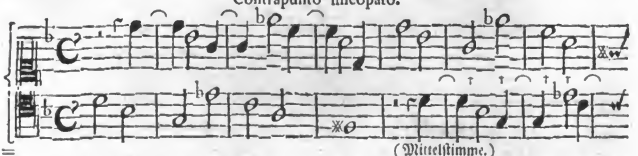


§. 30.

Dergleichen Erfindungen ſiehet man öffters an, als wilde Einfälle, die von ungefehr kommen; und weiß nicht, daß ſie auf den guten Gründen des doppelten Contrapuncts beruhen. Der Nutz dieſer Dinge erſtreckt ſich faſt über das gantze harmoniſche Weſen.

§. 31.

Die Contrapunte in fincopazione ed imitazione ſind werth, daß ſie hier den Reihen ſchlieſſen, und ſo zu verſtehen, daß eine Stimme der andern, auf canoniſche Art im Uniſon oder auch in der Octave, jedoch mit einer gerückten Bewegung nachfolgen muß, und, wie alle andre, umgekehret werden kan.



Wobey aber zu mercken, daß die Umkehrung entweder in Mittelſtimmen, oder doch mit ſolcher Begleitung vorgenommen werden müſſe, daß die Qvarten ihre gute Bedeckung bekommen: welches ſich beides gar füglich thun läßt. Wieviel es nicht nöthig ſeyn wird, denjenigen dieſe Behutſamkeit anzupreiſen, die der Qvart auch in den äuſſerſten Stimmen einen Wollaut beilegen.

§. 32.

In etlichen Sätzen dieſer Art macht man ſich verbindlich kein mi, in andern kein fa, in einigen keine Octave, keine Qvint, keine Qvart, keine Tertz, keine Diſſonantz u. ſ. w. einzuführen; welches aber allerdings eine Uibermaaß der Künſteley iſt: daher wir es billig auf die Seite ſetzen. Zu viel iſt zu viel.

§. 33.

Bisher ſind nun ſolche Contrapuncte vorgekommen, die ſich in ihrer Verkehrung an kein gewiſſes Anfangs-Intervall binden. Die einzige Grund-Regel, wie man ſolche Contrapuncte verfertigen ſoll, iſt dieſe: **Man muß kein andres, anſchlagendes Intervall in der Harmonie gebrauchen, als die vier, den Uniſon, die Terzien, die Sexten, groſſe und kleine, ſamt der Octav.** Urſache: die übrigen laſſen ſich mit keinem Wolklange umkehren.

§. 34.

Wobey zu mercken, daß ſich der Einklang und die Octave nicht zu offt melden, und daß die Sexten mit den Tertzien klüglich abwechſeln müſſen. Wer dieſes wenige in die Uibung zu bringen, und ſonſt ſingbar zu ſetzen weiß, wird ſchon was ausrichten können.

§. 35.

Nunmehro aber kömmt die Reihe an ſolche Contrapuncte, die nach einem gewiſſen Intervall benennet werden, und deren drey ſind: Nehmlich 1) der doppelte Contrapunct all'Ottava, 2) der alla Decima, und 3) der alla Dodecima. Was die zu bedeuten haben, wollen wir itzt unterſuchen; doch vorher berichten, daß in dieſem Fall die Decima und Tertia ſo wenig, als die Dodecima und Quinta mit einander vermiſchet, oder für einerley gehalten werden müſſen: welches wol in andern Schreib-Arten angehet; hier aber nicht.

§. 36.

Den erſten Platz behält alſo der doppelte Contrapunct all'Ottava, welcher deswegen ſo genannt wird, **weil Satz und Gegenſatz ſowol im rechten Gebrauch, als in der Verkehrung, mit einer Octav eintreten müſſen.** Will man die Sätze auch mit eben demſelben Intervall endigen, ſo iſt es deſto regelmäßiger: wiewol, um allen Zwang zu vermeiden, hierin gemeiniglich nachgeſehen wird.

§. 37.

Die Regeln zu Verfertigung des Octaven-Contrapuncts ſind folgende:

1) Soll ein ieder Satz ſich in den Schrancken einer Octave halten, und ſolche lieber meiden, d. i. nicht gäntzlich erfüllen und berühren, als überſchreiten.
2) Muß die Qvint nicht gebraucht werden, es ſey denn, daß die Tertz oder Sext vorhergehe, ingleichen, wenn die Sext darauf folget, auch in der Rückung und im Durchgange; ſonſt nicht: denn die Qvint wird in der Verkehrung zur Qvart.
3) Alle Diſſonantzien, auſſer der None, können gebraucht werden.
4) Iſt die Gegenbewegung, nach ihrer allererſten und einfältigſten Bedeutung, und die Rein-

Reinlichkeit der Harmonie sowol alhier, als allenthalben, ja, hier mehr, als sonst wo, in Acht zu nehmen.

5) Die Octav darff nicht offt vorkommen, weil sie in der Verkehrung den Unison hervorbringt, welcher keine Harmonie macht; es wären denn gnugsame Nebenstimmen vorhanden, die da decken und füllen.

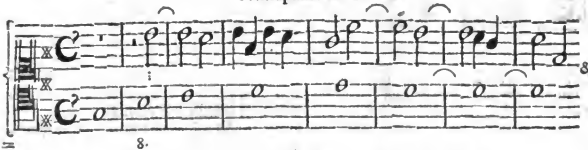
6) Ist folgende Ordnung zu bemercken, aus welcher mit einem Blick erhellet, wie sich die Intervalle bey der Verkehrung verändern:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

§. 38.

Nun nehme man z. E. einen Choral, als einen festen Gesang, cantum firmum, lasse denselben allein in einer Stimme anheben; bringe aber gleich darauf den Gegensatz mittelst einer Octave, durch eine andre Stimme ins Spiel, und falle hernach, bey ersehener Gelegenheit mit den übrigen, zur Erfüllung der Harmonie ins Tutti ein, etwa auf diese Weise:

Contrapunto all' Ottava.



§. 39.

Diese Sätze und einige der folgenden sind von mir vollstimmig, etliche Bogen starck ausgearbeitet worden, und wäre die Anbringung samt der Ausführungs-Art und Verkehrung gut daraus abzunehmen: denn daran liegt offt sehr viel. Der Raum aber läßt unmöglich zu, das gantze Werck hier einzuschalten.

§. 40.

Der Contrapunct alla Decima wird also benennet, **weil Satz und Gegensatz zwar bey dem rechten Gebrauch in der Octave** *); **bey der Verkehrung aber in der Decime anheben.** Was bey dem Octaven-Contrapunct von der Endigung gesagt worden, gilt auch hier. Die Regeln und Exempel aber sind diese:

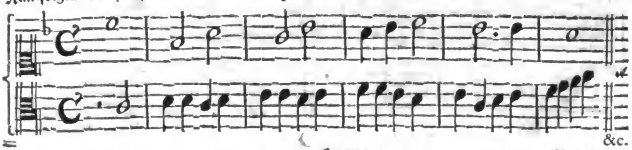
1) Zwo Tertzien und zwo Sexten müssen nicht nach einander folgen: weil in der Verwechselung Octaven und Qvinten daraus entstehen.

2) Man kan weder fügliche Bindungen noch Rückungen anbringen, zumahl wenn die dritte Stimme mit einer von den andern beiden einerley Gänge führen soll: welches gemeiniglich Tertzienweise zu geschehen pfleget.

3) Die Reihe, wie sich die Intervalle, bey der Stimmen Verwechselung verändern, siehet so aus:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Nun folgen die Exempel: Contrapunto alla decima.

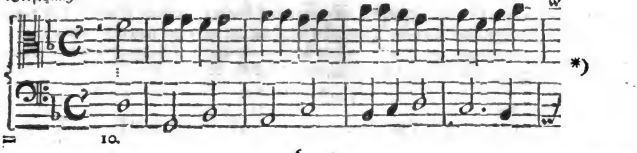


*) Gemeiniglich in der Octav, ob es auch wol in einem andern Intervall geschehen kan, wenn nur bey der Verwechselung eine Decime daraus wird.

Digitized by Google

Verkehrung.

Verſetzung.

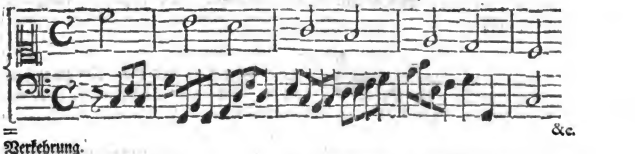


*)

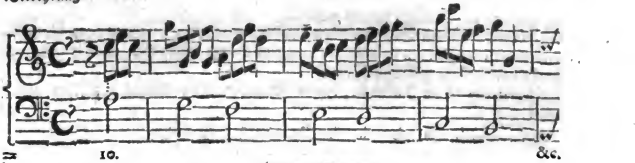
§. 41.

Weil es mit der Verfertigung dieſes Decimen-Contrapuncts am allerſchwerſten herzugehen pfleget, will ich doch noch ein Beiſpiel herſetzen, und zugleich zeigen, wie es damit beſchaffen ſey, **wenn die dritte Stimme mit einer von den andern in gleichen Schritten gehet.** Warum es aber durchgehends mit den Bindungen hiebey ſo hart hält, iſt leicht daraus zu beurtheilen, daß, nach obiger Zahl-Ordnung der Intervalle, ſich keine einzige Diſſonantz bey der Verkehrung natürlich löſen kan: man mögte es denn gelten laſſen, wenn etwa die Secund in die Tertz auswiche, weil hernach in der evolution die None und Octave daraus werden.

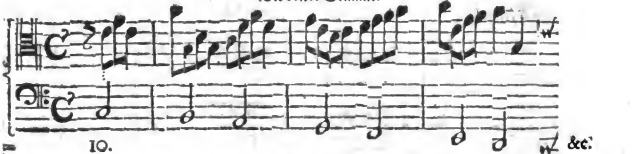
Alla Decima con terza Voce.



Verkehrung.



Die dritte Stimme.

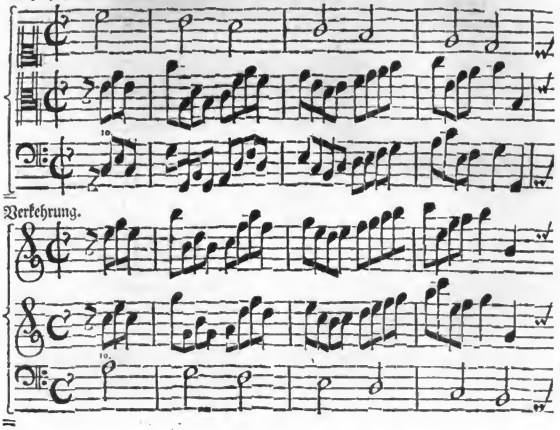


§. 42.

Da kan man nun die beiden ſpringenden Stimmen im rechten Gebrauch unten, hernach aber in

*) Man erinnere ſich allemahl, daß verſchiedene andre Stimmen hiebey zur Bedeckung dienen müſſen.

in der Verkehrung oben anbringen. So könnte die unterſte Stimme in die Mitte; die mittelſte in die Höhe; und die höchſte in die Tiefe. Doch dabey der andern unvergeſſen: z. E.



§. 43.

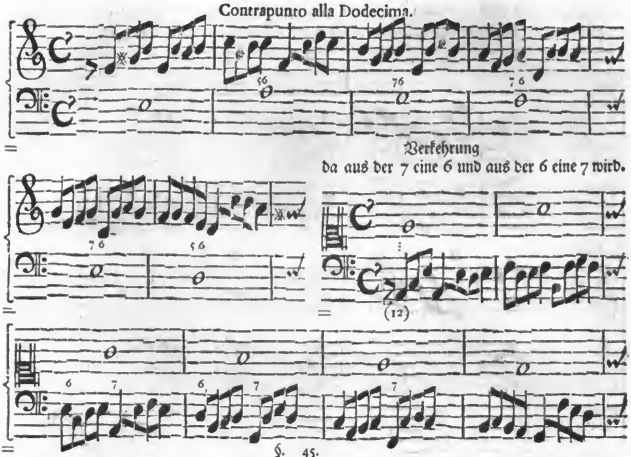
Der Contrapunct alla Dodecima hat den Nahmen theils daher, daß ſein Umfang, nehmlich eines ieden thematis Bezirck, in zwölff Stuffen eingeſchloſſen iſt, hauptſächlich aber daher, **daß beide Sätze, bey der Verwechſelung, in einer Duodecim gegeneinander anheben.** Bey dem rechten Gebrauch mag das Intervall eine Octav oder ſonſt was geweſen ſeyn, das gilt gleich. Ebenfalls mag man zu eben demſelben Unterwurff den Contrapunct erniedrigen, oder den Unterwurff erhöhen, oder endlich zugleich den **Gegenſatz** um eine Qvint tiefer, und den **Satz** um eine Octav höher anbringen, das gilt auch gleich; wenn nur eine Dodecima d. i. eine Quinta compoſita daraus wird. Die Regeln ſind dieſe:

1) Das Intervall der Qvint oder Duodecime ſoll nicht offt vorkommen, weil bey der Verwechſelung der Uniſon oder die Octave daraus entſtehen, deren Vollſtimmigkeit ſchlecht iſt. Doch hat dieſes ſeine Ausnahm, wenn die übrigen Stimmen alles wol ausfüllen.
2) Die Sext bleibt ſonſt gäntzlich ausgeſchloſſen, wo ſie nicht in einer Rückung oder durchgehend angebracht wird: denn bey der Verwechſelung entſtehet eine Septime daraus.
3) Können die meiſten Diſſonanzien in dieſem Contrapunct angebracht werden; nur die None nicht, als None; ſondern als eine erhöhete Secunde. Die Sept, wenn Octave oder Qvint vorhergehen, und eine Stimme ſtill ſtehet, läßt ſich wol gebrauchen; aber ſie muß durch die Qvint gelöſet werden.
4) Iſt die Ordnung, wie ſich nehmlich die Intervalle verändern, ſo wie ſie hier folget, in Acht zu nehmen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

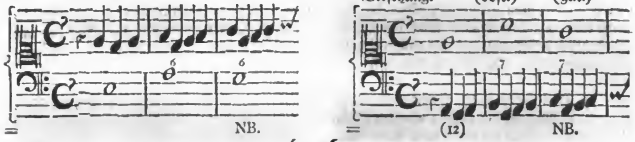
§. 44.

Um dieſe Vorſchrifften zu erläutern, wollen wir erſtlich ein Exempel von wolangebrachten Sexten geben, die ſich bey der Verwechſelung in guten Septimen darſtellen; zum andern ein Beiſpiel von ſolchen Sexten, wie ſie die Regel nimmt; drittens von Qvarten und Secunden; viertens von Septimen, und damit dieſes Haupt-Stück ſchlieſſen.



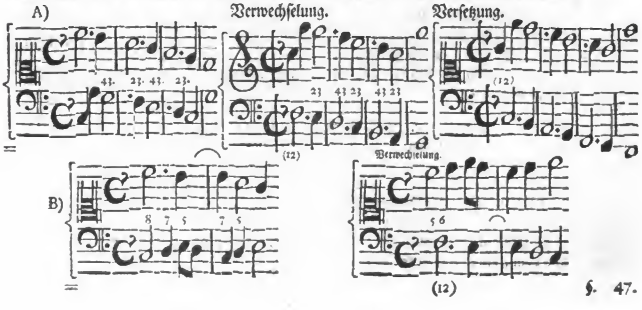
§. 45.

Hieran iſt nichts auszuſetzen. Bey dem folgenden Exempel aber, wo die erſte Sexte weder durchgehend noch rückend, ſondern anſchlagend erſcheinet, wird ſie, bey der Verwechſelung, zu einer unleidlichen Diſſonantz, und muß alſo, nach der zweiten Regel, gänzlich in dieſem Fall ausgeſchloſſen bleiben. Die andre Sexte aber iſt durchgehend und gut, wo das NB. drunter ſtehet: damit der Unterſchied erhelle.



§. 46.

Nun folget eine Anleitung, wie man Qvarten und Secunden im Duodez-Contrapunct gut binden und löſen A): auch wie ſich die Septime dabey gar wol gebrauchen laſſen könne B):



§. 47.

§. 47.

Alle diese Kunststücke sind vornehmlich dazu erfunden, um einen Canto fermo, oder Choral-Gesang damit auszuzieren. Dahingegen die Doppelfugen einen andern Gebrauch haben, und sich auf dergleichen Cantum planum nicht gründen, sondern ihre eigene themata in ordentlichen Beantwortungen oder Risposte durchführen. In einem Oratorio finden sowol, als auf den Orgeln beide Statt, und kan ein fleißiger Organist nicht minder, denn ein geistreicher Componist oder Capellmeister, die Tage seines Lebens Materien und Erfindungen daraus schöpffen. Wir gehen indessen weiter.

Drey und zwantzigstes Haupt-Stück.

Von Doppel-Fugen.

*** *** ***

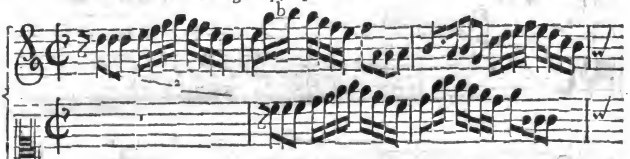
§. 1.

Ein Satz, dessen Stimmen sich wolklingend verwechseln lassen, wird in der melodischen Setzkunst doppelt genannt. Wo aber ein Satz und Gegensatz ist, das heißt ein Contrapunct; wo ein abgemessenes, richtiges Thema ist, das sich, als ein Wiederhall, oder Widerschlag, in diesem oder jenem Interoall hören läßt, das heißt eine Fuge; und wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das heißt alsdenn eine Doppel-Fuge. Es gibt ihrer zwo Gattungen: deren erste nur mit einem Themate, die andre hergegen mit mehren versehen ist. Von der ersten Gattung wollen wir zuerst reden.

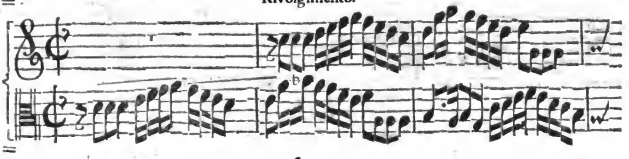
§. 2.

Die Doppel-Fuge in der Secund, wo die Folgestimme oder Conseguenza einen Ton höher oder niedriger anhebet, als ihre Vorgängerin, stehet hier oben an, und wird gemeiniglich in der Mitte eines Stücks, nicht gerne zum Anfange desselben gebraucht. In der Verwechselung wird die Secund zur Septime. z. E.

Fuga doppia per la Seconda.



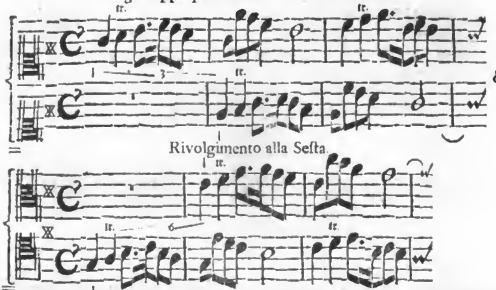
Rivolgimento.



§. 3.

Darauf folget die Doppelfuge in der grossen oder kleinen Tertz, wo die Folgestimme im besagten Intervall anhebet, wenn es nehmlich gegen der Anfangs-Note des Führers gehalten wird. Man nennet diese Fuge sonst auch eine Sexten-Fuge, weil nehmlich bey der Verwechselung aus der Tertz eine Sext wird. z. E.

Fuga doppia per Ditono overo Semiditono.

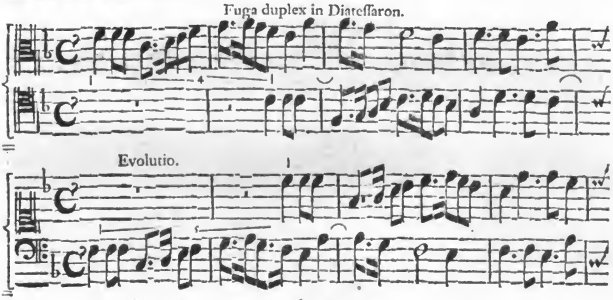


Da iſt die kleine Tertz, welche in der Verwechſelung zur groſſen Sext wird. Wer es mit der groſſen Tertz verſucht, wird in der Verwechſelung die kleine Sext antreffen. Man darff nur die Ton-Art, a moll, dazu nehmen, und das Exempel darin verſetzen.

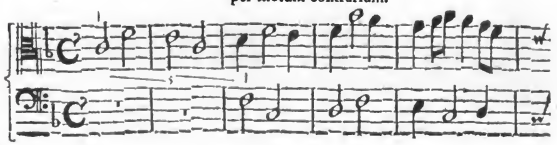
§. 4.

Wer eine ſolche Doppelfuge in der Qvart, oder in der Qvint machen will, der thut am beſten, daß er die Riſpoſta durch eine Gegenbewegung, zwoter Bedeutung, anbringet, wie wir im Exempel der doppelten Qvintfuge ſogleich zeigen wollen. Denn obgleich die Verwechſelung der Stimmen ſchon den weſentlichen Unterſchied zwiſchen der einfachen und der Doppelfuge macht, ſo thut doch der motus contrarius noch viel dazu, daß es fremd laute, und den gewöhnlichen Qvintenfugen nicht ähnlich werde.

Fuga duplex in Diateſſaron.

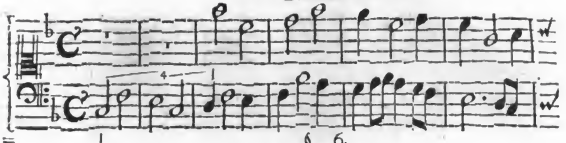


§. 5.
In Diapente.
per motum contrarium.



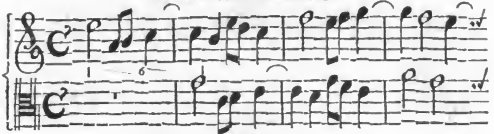
Evo-

Evolutio.

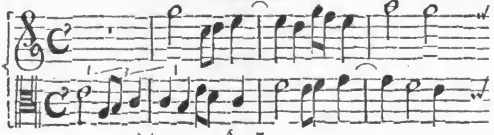


§. 6.

In Hexachordo.
oder die doppelte Tertzienfuge.



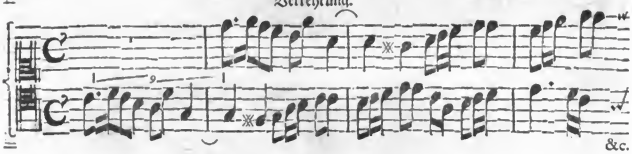
Verwechselung.



§. 7.

In Heptachordo.

Verkehrung.

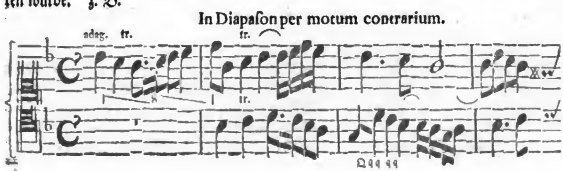


&c.

§. 8.

Was die Doppelfugen dieser Art in der Octave betrifft, so bedienet man sich bey dem Wiederschlage des obbesagten motus contrarii, weil sonst wegen des sehr gewöhnlichen Intervalls eine nähere Verwandschafft mit dem Canone, auch mit dem Contrapunct all'Ottava hervorleuchten würde. z. B.

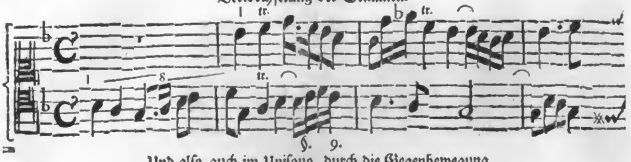
In Diapason per motum contrarium.



&c.

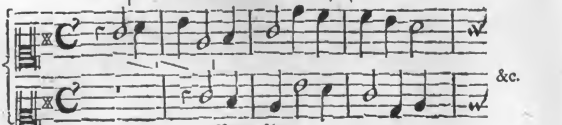
Ver-

Verwechſelung der Stimmen.

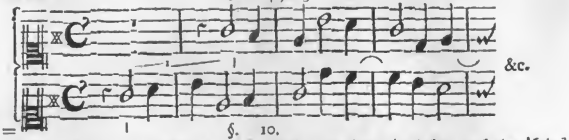


§. 9.

Und alſo auch im Uniſono, durch die Gegenbewegung.



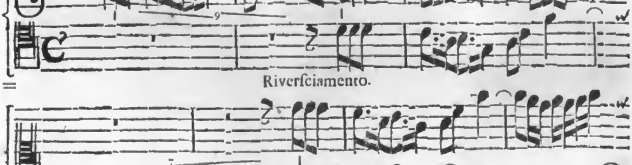
Vertauſchung.



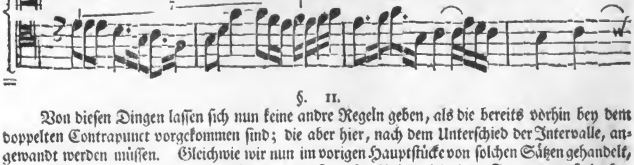
§. 10.

Nun iſt bey dieſen Doppelfugen, die nur eigentlich einen Hauptſatz haben, noch eine übrig, nehmlich: die alla Nona, bey welcher einige Contrapunctiſten in dem Wiederſchlage durch die Gegenbewegung verfahren, um dieſelbe von der Fuga doppia per la Seconda (§. 2) deſto mehr zu unterſcheiden; obgleich zum Uberfluß: weil zwiſchen der Secunde und None, was ſowol die Wirckung, als Ausarbeitung betrifft, ein ſolcher groſſer Unterſchied, daß ein iedes dieſer Intervalle einer gar beſondern Einrichtung braucht; zumahl in dieſer Materie von doppelten Contrapuncten und Fugen. Wir wollen einen Verſuch anſtellen, ohne die Gegenbewegung zu Hülffe zu nehmen.

Fuga doppia alla Nona.



Riverſciamento.



§. 11.

Von dieſen Dingen laſſen ſich nun keine andre Regeln geben, als die bereits vorhin bey dem doppelten Contrapunct vorgekommen ſind; die aber hier, nach dem Unterſchied der Intervalle, angewandt werden müſſen. Gleichwie wir nun im vorigen Hauptſtücke von ſolchen Sätzen gehandelt, deren Stimmen die Vertauſchung zulaſſen, in dieſem aber bisher diejenigen Fugen unterſucht haben, welche, nebſt der Verwechſelung, einen ordentlichen Wiederſchlag erfordern; ſo werden wir

itzo

itzo weiter gehen, und noch andre Kunſt-Stücke vornehmen müſſen, die nehmlich, auſſer den beiden obigen Eigenſchafften, noch die dritte beſitzen, daß ſie 2, 3, bis 4 Themata zugleich aufweiſen und durchführen.

§. 12.

Uiberhaupt thun bey dem gantzen Weſen, wenn man vorher die Grundregeln des doppelten Contrapuncts, als woran alles lieget, wol inne hat, die Exempel in gedruckten oder geſchriebenen Sachen die beſten Dienſte. Insbeſondere aber kan man ſich, bey der Arbeit mit zwey oder drey Subjecten, wol die folgende Anmerckungen zur Richtſchnur ſetzen.

§. 13.

„Die Qvint, als ein zur Verwechſelung unbeqvemes Intervall, muß mehr als andre vermie„den werden; auſſer in Rückungen, Bindungen, und geſchwinden Durchgängen, zu welchen auch„ die Wechſel-Noten, oder Note cambiate gehören. Der Uniſonus und die Octav dürffen zwar„ nicht ausgeſchloſſen; müſſen iedoch nur ſparſam angebracht werden. **Die Terzien und Sexten„ thun das meiſte**, nachdem mit ihnen klüglich, und auf eine ſingbare Art abgewechſelt wird.„ Das Hauptweſen kömmt darauf an, daß man ſeine Fugenſätze ſo einrichte, und ſie ſo lange bear„beite, bis ſie geſchickt ſind, unten, oben und in der Mitte Dienſte zu thun. Endlich muß ſich,„ ſo viel möglich, iedes Thema von dem andern mercklich abſtechen, und im Gehör deutlich unter„ſcheiden: welches nicht beſſer, als auf rhythmiſche Weiſe, geſchehen kan.„

§. 14.

Man wird leicht ſehen, daß der Grund dieſer fünf Regeln nur eine Wiederholung der vorigen iſt. Doch, obgleich alles aus dem doppelten Contrapunct entſpringet, ſind die nöthigen Zuſätze, nach Erfordern der verſchiedenen Umſtände, hier nicht aus der Acht zu laſſen.

§. 15.

Zu Muſtern dieſer Arbeit der Doppel-Fugen, mit mehr als einem Haupt-Satze, und zwar, was erſtlich die Ausführung mit zweien Subjectis anlanget, will ich von gedruckten Sachen, weil ſie viel leichter, als geſchriebene, in iedermanns Händen ſeyn können, die Kuhnauiſchen und Händeliſchen Wercke, auf alle Weiſe angeprieſen haben. **Kuhnauers Clavier-Uibung**, davon zween Theile vorhanden, und deſſelben **friſche Clavier-Früchte** ſind alle von ihm ſelbſt in ſchönen Kupfferſtichen zu Leipzig nach und nach herausgegeben, und kan man ſich daraus, wegen der Doppelfugen mit zwey Subjecten, ingleichen was die durch Gegenbewegung eingeführten Sätze betrifft, abſonderlich aus dem erſten Theile mercken No. 4, 15, 57 ꝛc. aus dem zweiten Theile No. 12, 32, 51, 69; aus den Früchten aber No. 8, 26, 40, 49 ꝛc. als welche alle verdienen, daß man ſie fleißig betrachte, und auf das genaueſte nachahme.

§. 16.

Wir wollen zu ſolcher Unterſuchung eine kleine Anweiſung geben:

Aus dem erſten Theil der Kuhnauiſchen Clavier-Uibung.

No. 4.

Doppel-Fuge mit 2 Hauptſätzen.

§. 17.

Da ſetzt er erſtlich nur einen eintzigen Tact zum Grunde, welches ein Anfänger wol zu mercken hat, damit er nicht bey ſeiner Ausflucht zu verſchwenderiſch verfahre. Fürs andre wehlet er einen kleinen Umfang, Sprengel oder Bezirck, nehmlich nur die Gräntzen einer ſteigenden Tertz. Das iſt auch ein Vortheil, der zur Verwechſelung ſowol, als zur Gegenbewegung viel hilfft.

§. 18.

Drittens, damit es nicht zu einfältig klinge, braucht er die diminutionem, und macht durch die Fortſetzung des Einklanges aus dreien Noten, mit welchen es zu beſtellen wäre, ihrer achte oder neun. Das gibt ſchon einige Lebhafftigkeit. Viertens ſind die Noten des erſten Satzes von einerley Geltung; der Anfang aber mit der kleinen Pauſe ſetzt die Gleichförmigkeit artig ab.

§. 19.

Fünfftens wehlet der Verfaſſer einen zweiten Satz oder ein Gegen-Thema, das herunterwärts gehet, nachdem das vorige Subject hinauf geſtiegen war. Sechſtens hat dieſes Contra-Thema lauter Noten, die an der Geltung von den vorhergehenden unterſchieden ſind. Da iſt vis rhythmica, die Wirckung der Klang-Füſſe ſehr mercklich.

§. 20.

Siebendens gehet das erſte Thema ſchrittweiſe; das andre aber läufft und ſpringet. Achtens ſind die Intervalle ſo beſchaffen, und genau dazu ausgeſucht, daß ſie, nach unſern obigen Grundregeln, alle und iede zur Vertauſchung bequem fallen. Es ſind acht anſchlagende Klänge vorhanden, die wir mit ſo viel Zahlen bezeichnet haben und hier durch die Muſterung gehen laſſen wollen.

§. 21.

1 und 2 ſind Tertzien, daraus werden, bey der Verkehrung, Sexten. 3 iſt eine Qvint, die aber, als nota cambiata, von der Sext gefolget wird, auch den geſchwinden Durchgang zum Vortheil hat, und alſo bey der Verwechſelung, davon es zu verſtehen, als eine cambirende Qvart durch die Tertz gut gemacht wird.

§. 22.

4 iſt eine Octave, die in acht Anſchlägen gleichwol nur einmahl vorkömmt, und unſre obige Anmerckung §. 13 bekräfftiget. 5 und 6 ſind Tertzien, die zu Sexten werden, und, wie eben daſelbſt geſagt iſt, das meiſte zur Sache thun: ſie kommen in acht Anſchlägen ſiebenmahl vor.

§. 23.

7 iſt wieder eine ſolche zu verwechſelnde Qvint, darauf die Sext im hurtigen Lauffe folget: daher ſie auch als eine Sext, und bey der Umkehrung als eine Tertz angeſehen wird. 8 iſt eine Sext, und wird, bey der Stimmen-Vertauſchung, nach Wunſche zur Tertz. Alſo ſind eigentlich ſieben Sexten und Tertzien hier anzutreffen; aber wir finden nur eine Octave.

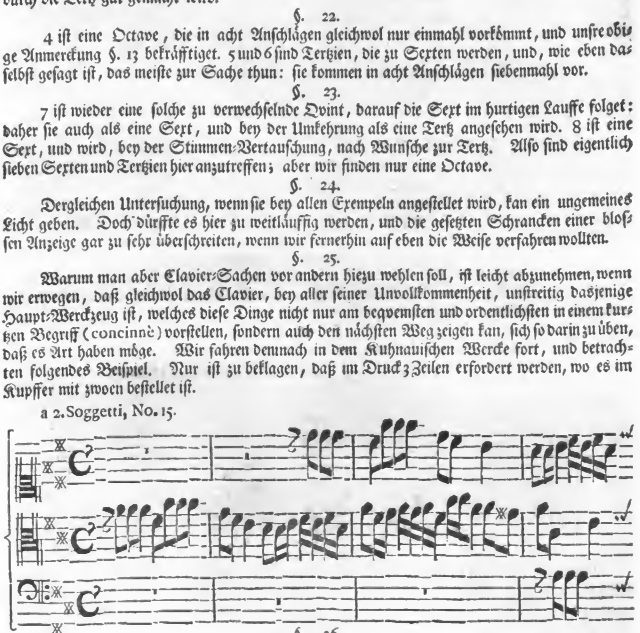
§. 24.

Dergleichen Unterſuchung, wenn ſie bey allen Exempeln angeſtellet wird, kan ein ungemeines Licht geben. Doch dürffte es hier zu weitläufftig werden, und die geſetzten Schrancken einer bloſſen Anzeige gar zu ſehr überſchreiten, wenn wir fernerhin auf eben die Weiſe verfahren wollten.

§. 25.

Warum man aber Clavier-Sachen vor andern hiezu wehlen ſoll, iſt leicht abzunehmen, wenn wir erwegen, daß gleichwol das Clavier, bey aller ſeiner Unvollkommenheit, unſtreitig dasjenige Haupt-Werckzeug iſt, welches dieſe Dinge nicht nur am bequemſten und ordentlichſten in einem kurtzen Begriff (concinnè) vorſtellen, ſondern auch den nächſten Weg zeigen kan, ſich ſo darin zu üben, daß es Art haben möge. Wir fahren demnach in dem Kuhnauiſchen Wercke fort, und betrachten folgendes Beiſpiel. Nur iſt zu beklagen, daß im Druck 3 Zeilen erfordert werden, wo es im Kupffer mit zween beſtellet iſt.

a 2. Soggetti, No. 15.



§. 26.

Iſt es doch nicht anders, als ob dieſe Stücke recht mit Fleiß zum Unterricht und zur Anweiſung, wie man die Doppelfügen ſetzen ſoll, gemacht wären, weil ſie gleichſam ſtuffenweiſe zum weitern Fortgange führen. In dem vorigen Muſter war das erſte Thema nur einen eintzigen Tact lang; hier iſt es ſchon anderthalb. Der Bezirck war dort eine Tertz; hier eine Sext. Dort fanden ſich ſteigende und gehende; hier fallende und ſpringende Noten.

§. 27.

Digitized by Google

§. 27.

Man mercke ſich ſonderlich die Gegenbewegung, im gemeinſten Verſtande genommen *), welche beide Themata halten, und die ſchöne Abwechſelung zwiſchen den Tertzien und Sexten; die Seltenheit der Octaven; die verſchiedene Geltung der Noten und Klangfüſſe ꝛc. Summa, wer Nutzen von dieſer Anführung haben will, der unterſuche allemahl mit Bedacht dieſe acht Stücke: 1) die Länge des Hauptſatzes. 1) Den Bezirck oder die circuitus, welche wir den Sprengel oder Umfang, lat. ambitum, nennen. 3) Das Leben und die ſingende Art. 4) Die Gleichförmigkeit der Sätze und Gegenſätze, jeden für ſich. 5) Ihre wiedrige Bewegung in gemeiner Deutung. 6) Die verſchiedenen rhythmos. 7) Die Gänge, Läuffe und Sprünge. 8) Die Intervalle.

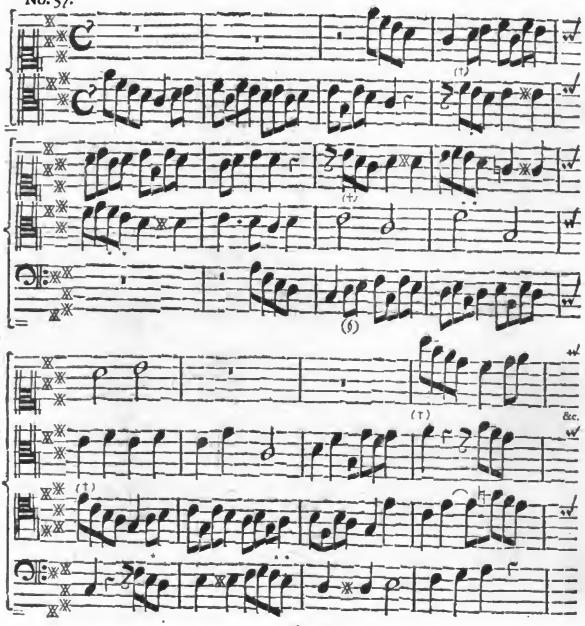
§. 28.

Weil aber noch eins übrig iſt, nehmlich der Eintritt der Subiectorum: ſo halte für nöthig, daß ein Anfänger ſich erſtlich ſelbſt prüfe und zuſehe, wie ihm ſolche Eintritte ſamt der Durchführung etwa gerathen wollen. Kan er nicht fortkommen, ſo ſehe er den Autorem an, mercke den Vortheil, und mache es bey andrer Gelegenheit nach. Ein ſolches Verfahren hat ſeinen beſondern Nutzen, den man aus gedruckten Sachen dieſer Art ſehr leicht ziehen kan.

§. 29.

Bey dem folgenden Exempel einer Doppelfuge ſind demnach drey beſondere Dinge zu bemercken. Erſtlich die Eintritte; fürs andre die Wechſel-Noten, und drittens die chromatiſchen Gänge.

No. 57.



§. 30.

In den chromatiſchen Gängen des Gegenſatzes, ob ihrer gleich nur ein Paar nach einander

*) S. das vorhergehende Hauptſtück §. 7.

kommen, hat der Verfasser dieses mahl den gröſten Unterschied gesucht, und auch in der That gefunden. Denn ein solcher Gang fällt scharff ins Gehör, und sticht sich von den andern gantz deutlich ab.

§. 31.

Die Wechsel-Noten, so alhier mit den Sternlein bemercket worden, sind ein ungemeines Hülffs-Mittel in Ausführung der Harmonie, und nicht nur eine bloſſe Vergünstigung, sondern ein rechter Schmuck der Setz-Kunst. Sie bringen einen gescheuten Meister offt über solche Berge, davor zehn andre stutzen, aus Beisorge, es sey etwa unrecht, anschlagende Secunden, Qvarten und dergleichen zu setzen. Freilich ist es unrecht, an und vor sich selbst; aber nicht, wenn wir die gute Folge ansehen.

§. 32.

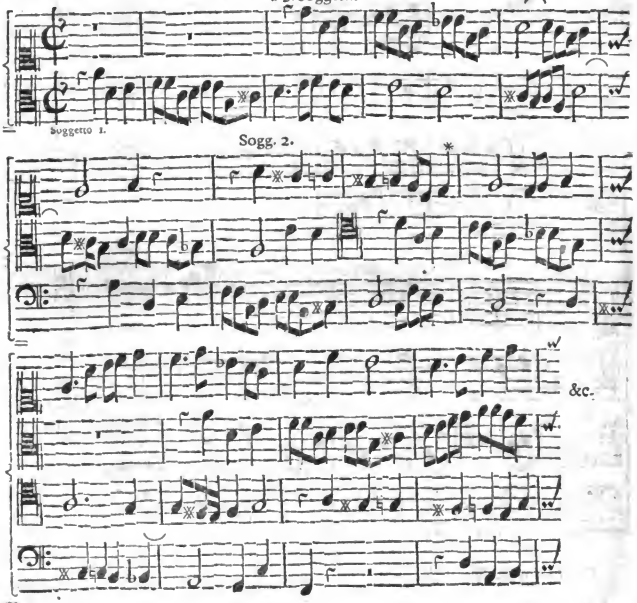
Die im siebenden Tact mit dem Zeichen (§) unter der Baß-Note versehene Qvint ist in Absicht auf die Verwechselung bemercket worden: denn sie muß sodann in eine Qvart verwandelt werden: doch als nota cambiata.

§. 33.

Die geschickten mit dem Creutz (†) versehenen **Eintritte**, unter denen der Tenor den letzten macht, dienen zu desto gröſſerer Deutlichkeit und zum mercklichen Abstich der Subjecten, sie benehmen zugleich, durch die vorhergehende Pausen, dem Zuhörer das eckelhaffte Wesen, welches sonst aus einer unaufhörlichen Bearbeitung entstehet, dabey kein Absatz ist.

§. 34.

Aus dem zweiten Theil der Kuhnauischen Clavier-Uibung haben wir ferner zum Muster erkohren die Doppel-Fuge No. 12.



§. 35

§. 35.

Hier tritt das Gegen-Thema erſt im ſiebenden Tact ein, welches viel beſſer iſt, als wenns eher geſchähe. Es unterſcheidet ſich durch vier chromatiſche Tritte ſehr deutlich, und fängt nicht zugleich mit dem erſten Subject an, höret auch nicht zugleich mit demſelben auf, welches ſehr geſcheut iſt.

§. 36.

Ein ieder Eintritt hat ſeine vorhergehende Pauſe, die ein nöthiges Aufmercken verurſacht. Der Eintritt des Alts im elfften Tact iſt überaus glücklich und unvermutheter Weiſe veranlaſſet.

§. 37.

Die Abwechſelung der Tertzien und Sexten kan nie beſſer getroffen werden, als eben hier geſchehen iſt. Wer Luſt hat, thue desgleichen. Die Anweiſung wuſte ich nicht deutlicher zu machen. Ja, ich wollte wol viva voce ein eignes Collegium melo-criticum auf dieſem Fuß anſtellen. Das wäre recht was neues und nützliches. Die ſchönſten Materien von der Welt hätte ich dazu, auch, wo ich nicht ſehr irre, einige Gaben.

§. 38.

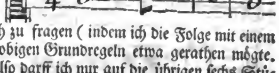
Man betrachte ferner die Veränderung-bringende Ordnung der eintretenden Stimmen: **Alt, Discant, Baß, Tenor**; Und folge nicht immer dem alten Schlentrian. Nur eine einzige Wechſel-Note kömmt in dieſem Satze vor; aber ſie iſt merckwürdig und deswegen mit einem Sternlein bezeichnet.

§. 39.

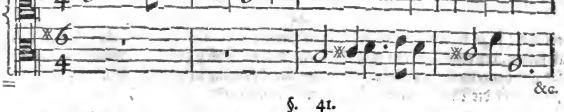
Das folgende Exempel iſt ſonderlich, wegen des Tacts und der wolangebrachten Diſſonantzien. Denn was den erſten betrifft, wird man gar ſelten eine einfache, (wie bereits an ſeinem Orte erwehnet worden) geſchweige eine Doppelfuge darin antreffen; wiewol es eine faſt unnöthige Enthaltung iſt, die der Veränderung ſehr im Wege ſtehet.

§. 40.

Anlangend die Diſſonantzien, ſo hat die Erfahrung, gegen und wieder alle vermeinete Regeln, deutlich gnug dargethan, daß ſie mit groſſem Vortheil in dieſer Setzungs-Art, obwol nicht ohne Beyſutſamkeit, gebraucht werden können. Wir wollen auch hiebey zeigen, wie ein Anfänger es anzugreiffen habe, wenn er einem guten Verfaſſer nachahmen, und ihm die Künſte ablernen will. Ich ſetze z. E. nur das bloſſe Thema her,



verſuche denn, ob, ohne mein Muſter weiter um Rath zu fragen (indem ich die Folge mit einem Blat Papier bedecke) wie mir das Gegenthema, nach obigen Grundregeln etwa gerathen mögte. Die Länge und der Bezirck ſind hier ſchon feſtgeſetzet, alſo darff ich nur auf die übrigen ſechs Stücke mein Augenmerck richten. Verfahre derowegen ſo:

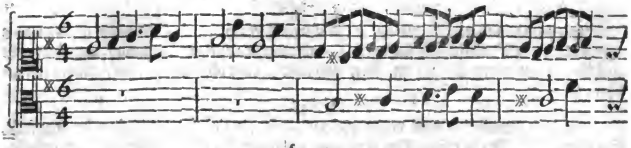


§. 41.

Da gefällt mir erſtlich die allgemeine Pauſe (*) und der alberne Abſatz (†) am Ende des vierten Tacts gantz und gar nicht: denn es hat das Anſehen, als ob wenig oder nichts weiter kommen ſollte. Die meiſten würden es inzwiſchen eben ſo machen. Man verſuche es.

§. 42.

Hiernächſt wird ſich die im dritten Tact, mit beiden Enden zugleich, einfallende Qvint bey der Verwechſelung unfehlbar in die Qvart verändern müſſen, welches nicht wol angehet. Drittens findet ſich in dem Gegenſatze weder Leben noch Unterſchied im Klang-Fuß: weil beide Sätze darin ſchier übereinkommen. Sothane drey Mängel dächte ich nun folgender Geſtalt auszubeſſern:



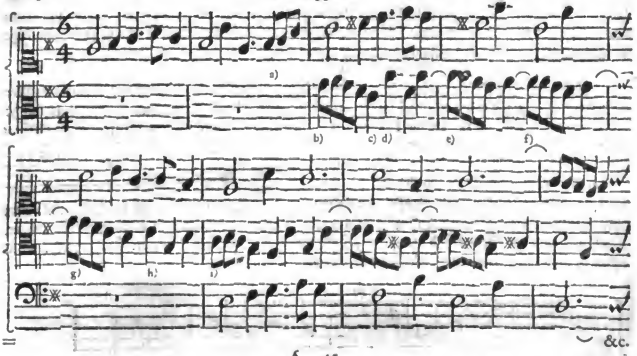
§. 43.

Wenn ichs aber recht betrachte, so ist noch kein artiger Zusammenhang am Ende des zweiten Tacts durch den wiederholten Quinten-Fall zu Wege gebracht worden. Fürs andre ist hier zwar eine verschiedene Geltung der Noten; aber weder Gegenbewegung noch Abwechselung in den Intervallen, welches lauter Tertzien sind, die bey der Verwechselung zu lauter Sexten werden: für welches lauter man sich sehr wol zu hüten hat.

§. 44.

Ferner scheinet mir der immerwährende Lauf, oder die beständige Wältzung des Gegensatzes etwas Gassenmäßig (trivial), wenig singbar und ohne Ablösung zu seyn. Endlich wollte ich auch gerne einige Dissonantzien anbringen; wenn ich nur wüste, wie es am füglichsten geschehen könnte: Ey! laßt uns immer das Deckblat ein wenig fortschieben, sehen, wie es Kuhnau gemacht hat, und mercken den Vortheil:

No. 32 a 2. Soggetti.



§. 45.

Indem nun (so zu reden) der zweite Discant hier anfängt, und man befindet, daß der Alt nicht füglich folgen, der erste Discant aber mit mehr Bequemlichkeit den Satz ergreiffen, jener aber im Gegensatz gut eintreten kan, so stehet es ja frey, die Ordnung zu unterbrechen.

a) Zeiget an, wie die Melodie auf eine singbare Art an einander zu hängen sey; ob es gleich der Verfasser nicht gethan hat.

b) c) d) bemercken die schöne Abwechselung mit Tertzien und Sexten, ingleichen die verschiedenen Rhythmos und Gegenbewegungen.

e) f) lehren, wie man mit den Dissonantzien verfahren soll: ingleichen, und zwar hauptsächlich, daß die förmlichen Schlüsse in allen Fugen auf das möglichste zu meiden sind. Wer das nicht verstehet, der sitzt alle Augenblick fest, oder auf den Sand; wer aber in den cadenze sfuggite gewieget ist, kan seine Melodie, wie eine Jungfrau im Tantz, herumführen, ohne irgendwo anzustossen.

g) h) sind gute Füllsteine, die zum folgenden Eintritt des Thematis im Basse vorbereiten und Gelegenheit geben. Woraus zu fassen, daß man nicht allemahl, nach Endigung des Satzes in der einen Stimme bald zuplumpen, und ihn, ohne Complimente, in einer andern anbringen; sondern erst Ort und Zeit absehen müsse.

i) ist

i) ist endlich der geschickte Eintritt des Basses, welchen die Sext recht fremdklingend, und einiger maassen unvermuthet macht: wozu auch eine kleine Zögerung etwas beiträgt. Das Gegenthema ist hier in der Mitte, dabey unten und oben bedeckt, welches wol zu mercken, und nachzuahmen.

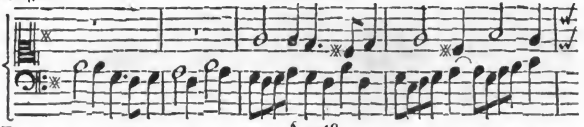
§. 46.

Auf solche Weise kan ein Lehrbegieriger seine Arbeit mit Nutzen fortsetzen: wenn er erst selbst ein Paar Versuche thut; hernach seinen Autorem frägt; und zuletzt die nöthigsten Anmerckungen herausziehet. Indessen ist die Verwechselung obiger Sätze auf verschiedene Weise leicht anzubringen: da z. E. aus den Secunden Septimen werden u. s. w.

§. 47.

Ehe man nun weiter gehet, und betrachtet, wie es der Verfasser gemacht hat, da er die beiden Sätze al Roverscio, oder mit einer solchen Umwendung einführet, wo die fallende Noten zu steigenden, und die steigende zu fallenden werden; so versuche es einer zuvor selbst, nach eignen Kräfften, mit dergleichen Umkehrung, und wenns nicht gerathen will, nehme er folgendes zum Beispiel.

al Roverscio.



§. 48.

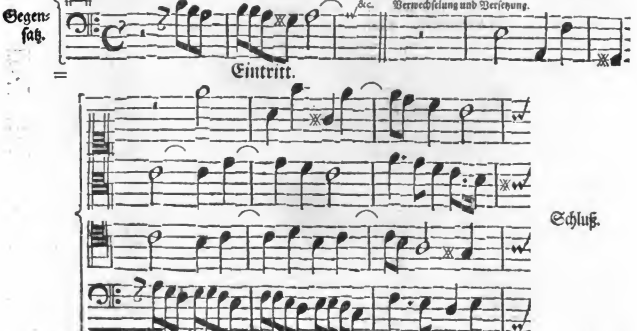
Dort fing der Discant, hier fängt der Baß an; dort im Grund-Ton, hier im herrschenden Klange. Ist auch eine besondere Verkehrung, die wol zu mercken stehet. Man kan schon einem damit auf die Zähne fühlen, wenn ihm dergleichen zu machen aufgegeben wird.

§. 49.

Das nächste Exempel, so unsrer Untersuchung würdig ist, findet sich No. 51, woselbst das Gegenthema sich eher nicht, als im dreizehnten Tact meldet, auch bis in den 28sten fortgeführet wird, ohne sich mit dem Haupt-Satze zu vereinbaren, welcher Aufschub viel angenehmes hat, und des Zuhörers Verlangen, folglich auch seine Lust vergrössert.

§. 50.

Wir wollen erstlich den Satz und Gegensatz herschreiben. Zum andern soll die Verwechselung und Versetzung erscheinen. Und drittens folget ein schöner, unvermutheter Eintritt, bey vollstimmiger Harmonie. Alles nur zur Probe und Nachahmung.



§. 51.

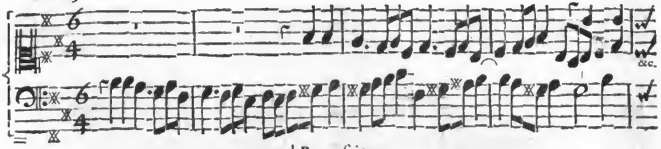
§. 51.

Insonderheit mercke man hiebey an, daß das Gegenthema nicht allenthalben gleicher Länge, vielweniger an einem ordentlichen Schluß gebunden seyn darff, da es bisweilen vorher, wie bey der Verwechselung in obigem Exempel, bisweilen hernach, wie im Gegensatz rechten Gebrauchs eintritt. Genug wenn der Nachsatz so beschaffen ist, daß man ihn vom Vorsatze deutlich unterscheiden, verwechseln, versetzen, und bald verlängern, bald verkürtzen kan; nachdem es die Umstände erfordern.

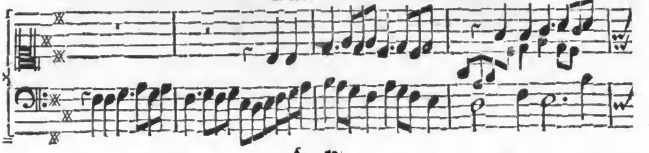
§. 52.

Noch eins, und zwar für diesesmahl das letzte Muster aus den beiden Theilen der Kuhnauischen Clavier-Uibung, ist folgendes:

No. 69.



al Roverscio.



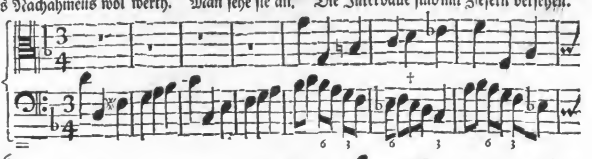
§. 53.

Die gescheute Abwechselung der Tertzien mit den Serten; die Bindungen, und vermiedene Cadentzen, absonderlich aber die nicht übelgerathene Umkehrung, sind hier zu loben. Man lasse nur iemanden das Roverscio machen, ohne Vorzeigung des Musters, so wird es offenbar werden. Sonst ist weder an den Sätzen selbst, noch auch bey den Eintritten in dieser Gique was besonders. Es kan auch nicht alles zusammen verlanget werden. Viel Kunst viel Zwang.

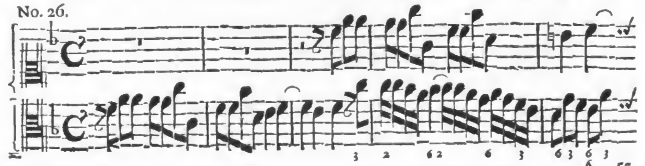
§. 54.

In den Kuhnauischen so genannten frischen Clavier-Früchten finden wir ein paar Proben springender Doppel-Fugen-Sätze, zu denen sich die lauffende Gegenthemata nicht uneben schicken. In Sachen für Instrumente haben sie Platz; den Singstimmen aber ist ihr Umfang zu groß und weit. Auch selbst auf dem Clavier kommen diese Sätze einander offt gar zu sehr ins Gehäge. Uibrigens ist die schöne Abwechselung der Intervallen, samt der unverbesserlichen Gegenbewegung des Nachahmens wol werth. Man sehe sie an. Die Intervalle sind mit Ziefern versehen.

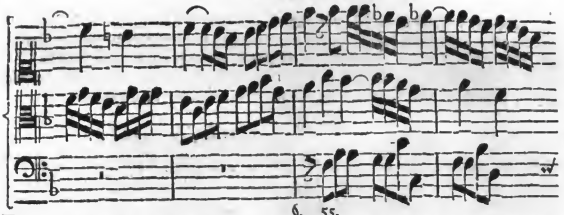
No. 8.



No. 26.



§. 55.

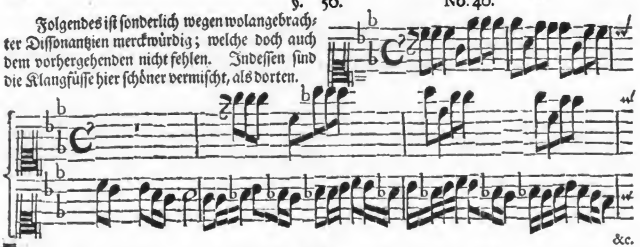


§. 55.

Das meiſte, ſo an der Ausführung dieſes letzten und des nächſten Exempels etwa auszuſetzen ſeyn mögte, iſt, daß die förmliche Cadentz des Haupt-Satzes nicht nur im Anfange, ſondern durchgehends vorkömmt; welches aber dennoch damit vergütet wird, daß die Themata in die Secund und in die Qvart des Haupt-Tons verſetzet werden, wodurch eine angenehme Veränderung entſtehet.

§. 56. No. 40.

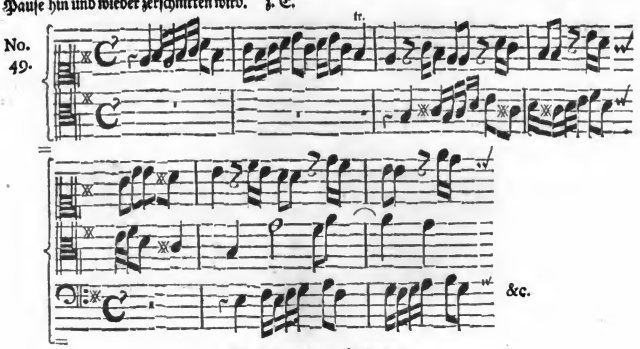
Folgendes iſt ſonderlich wegen wolangebrachter Diſſonantzien merckwürdig; welche doch auch dem vorhergehenden nicht fehlen. Indeſſen ſind die Klangfüſſe hier ſchöner vermiſcht, als dorten.



§. 57.

Es fällt auch mit merclicher Abwechſelung ins Gehör, wenn der Gegenſatz durch eine kleine Pauſe hin und wieder zerſchnitten wird. z. E.

No. 49.



Soviel aus dem Kuhnau.

§. 58.

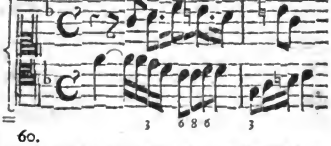
Ein paar Proben aus Händels Wercke, oder Suites pour le Clavecin, die Ao. 1720 zu London gar ſauber in Kupffer geſtochen herausgekommen ſind, dürfften hier nicht undienlich ſeyn,

indem doch ein gantz andrer Geist daraus hervorleuchtet, und zwar ein solcher, der alle Auswege der Harmonie dergestalt kennet und besitzet, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheinet, wenns andern arbeitsam vorkömmt. Er macht sich so verbindlich nicht mit seinen Sätzen und Gegensätzen, als Kuhnau; sondern springet ab und zu. Indessen führet er das Hauptthema galant ein, und bringt es sehr offt an solchen Stellen an, da es keiner vermuthet noch suchet.

§. 59.

a 2. Soggetti, di Händel, p. 14.

Wer sollte wol dencken, daß in diesen wenig Noten, als einem dicken kurtzen Gold-Drat, ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmahl so lang ziehen läßt?



§. 60.

So kurtz die Sätze sind, so lang und wol hat sie doch der berühmte und geschickte Verfasser ausgeführet. Wir finden darin alles, was zu einer Doppelfuge mit zween Subjecten erfordert wird. Erstlich: die Länge, und noch dazu eine verschiedene, ist die bequemste, so man wehlen kan, nehmlich von anderthalb Tacten. Zum andern, so ist der **Umfang** zwar in dem einen Satz bis auf die Septime gerathen; im andern aber macht er nur eine Qvart aus.

§. 61.

Drittens ist das **Leben**, oder die Lebhafftigkeit so groß, daß die Noten gleichsam mit einander sprechen und schwatzen. Viertens thun die unisoni continuati, welche der **Gleichförmigkeit** des punctirten Satzes entgegen stehen, den rechten Abwechselungs-Dienst, der so angenehm als nothwendig ist. Fünfftens ist die **Gegenbewegung** auf das genaueste in Acht genommen, worauf vieles ankömmt.

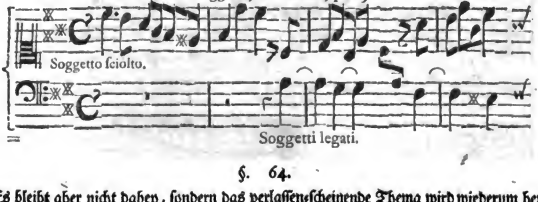
§. 62.

Sechstens erscheinen die **Gänge**, **Läuffe** und **Sprünge** just eins ums andre; auch fehlet es an einer Bindung nicht, die zum Eintritt Anlaß giebt. Siebendens wechseln die **Intervalle** fein ab, nehmlich so: 3, 6, 8, 6, 3. Zum achten ist der Noten **Geltung**, oder der rhythmus in den Klängen, durch die Puncte sehr natürlich und nett ausgedrückt. Wozu neuntens noch kömmt, die **Vermeidung der Schlüsse**, und zehntens der hie und da veranlaßte, unvermuthete Eintritt dieses oder jenen Thematis.

§. 63.

Eine neue Art, da zwar erst mit einem Subjecto angefangen, dasselbige aber alsobald, als ob es nicht gefiele, verlassen wird; dahingegen zwey andre eingeführet werden, die in der Verwechselung Stand halten, gibt uns folgendes Exempel an die Hand:

a 2. Soggetti, di Händel, p. 63.

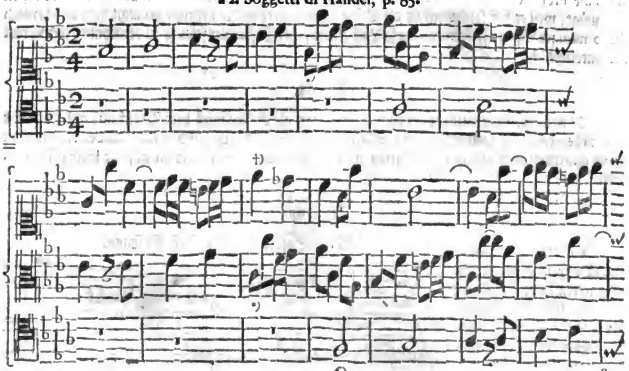


§. 64.

Es bleibt aber nicht dabey, sondern das verlassenscheinende Thema wird wiederum hervorgesucht, und zum Zwischen-Spiel, als eine einfache Fuge behandelt; in der That aber, dem ungeachtet, mit der doppelten fortgefahren: welches gewiß sehr artig herauskömmt. Noch ein anders von eben demselben Meister.

Digitized by Google

a 2. Soggetti di Händel, p. 85.



§. 65.

Alle obenzehlte zehn gute Eigenschafften sind hier wiederum anzutreffen, und noch die elffte dazu, nehmlich die **edle Einfalt** und Ernsthafftigkeit des ersten Hauptsatzes, welche durch die zwischentretende kleine Pause klüglich unterbrochen wird. Solches verursacht hier mit dem springenden oder vielmehr hüpffenden Gegensatze desto gröſſere Veränderung, ie mehr die Noten in der Geltung von einander unterschieden sind, als halbe Schläge gegen Achtel und Sechszehntel. Man bemercke daneben die beiden Zusätze, oder translationes,*)); ingleichen die vermiedene Cadentz †) und den Eintritt §). So viel aus dem **Händel.**

§. 66.

Von Doppelfugen, mit dreien Subjecten ist, so viel man weiß, nichts anders im Kupffer-Druck herausgekommen, als mein eignes Werck, unter dem Nahmen: **Der wolklingenden Fingersprache** *). Erster und zweiter Theil, 1735, 1737, welches ich, aus Bescheidenheit niemand anpreisen mag; sondern vielmehr wünschen mögte, etwas dergleichen von dem berühmten Herrn **Bach** in Leipzig, der ein groſſer Fugenmeister ist, ans Licht gestellet zu sehen. Indessen legt dieser Mangel einer Seits die Nachläßigkeit und den Abgang gründlicher Contrapunctisten, andern Theils aber auch die gerinae Nachfrage heutiger unwissenden Organisten und Setzer nach solchen lehrreichen Sachen, gnugsam vor Augen. Die Leute wollen gerne einträgliche Dienste haben, und nichts thun noch lernen, als was sie umsonst erschnappen. Ehe sie einen Thaler für Bücher und Unterricht ausgeben solten, bleiben sie lieber in der gröſſesten Dummheit stecken, und lassen sich doch an Besoldung keinen Heller abkürtzen.

§. 67.

Sonst ist die Ausarbeitung sowol mit dreien, als vieren thematibus verschiedener Art, entweder, daß man ein iedes Subject erst besonders vornimmt, und sie hernach alle zusammen bringt: welches

*) Es ist einigen dieser Titel, da man den Fingern eine Sprache zueignet, etwas seltsam vorgekommen; weil die guten Leute vom Tibull, Marcus Manilius, Servius und Virgil ihr Tage nicht viel gehöret haben, die gleichwol schon vor viel hundert Jahren so geredet, daß sie nicht nur den Fingern oder der Hand, sondern auch den Saiten und klingenden Instrumenten das Sprechen beigeleget, ja, so gar das accompagnement der Saitenspiele zu den Singstimmen eine Unterredung, ein Gespräch genannt haben. z. E.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum, VIRG. ubi *Servius*: Chordarum expressit laudem, quas dicit verbis locutas.

Nunc te *vocales* impellere *pollice chordas*,

Nunc precor ad laudes flectere verba meas. TIBVL.

Eodem sensu & *digitos* psallentis dicebant *vocales* sive *locutos*. e. g.

At postquam finerant *digiti* cum voce locuti. ID.

Et quodcunque *manu loquitur*, flatuque monetur. MANIL. *Citharam* jubet *loqui* APUL.

ches die grösseste Erweiterung gibt, und auch den Zuhörer, unsers wenigen Erachtens, am besten vergnügt, weil er sich solchergestalt die Sätze schon nach einander bekannt gemacht hat, und hernach desto weniger Mühe, sondern vielmehr Lust findet, ihre Zusammensetzung zu vernehmen, und sie wol zu unterscheiden.

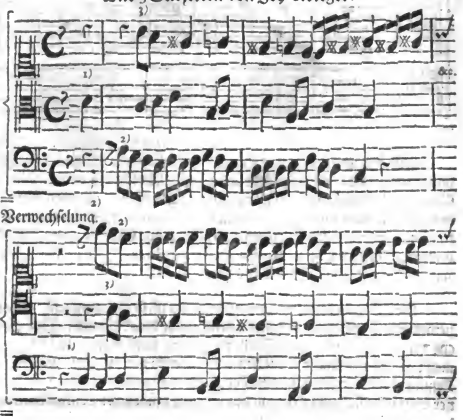
§. 68.

Oder aber, man bringet ein paar Hauptsätze gleich Anfangs zum Vorschein, und zwar mit und neben einander zu einerley Zeit; arbeitet sie eine weile durch; und nimmt alsdenn, gleichsam ganz unvermutheter Weise, den dritten und vierten auch so vor; bis sie auf die letzte zusammen treten.

§. 69.

Ein artiges Exempel einer Doppelfuge mit dreien Subjecten, findet sich in den Sachen, so der sel. Johañ Krieger in Zittau ehemahls verfertiget, und mir der Zeit zum Durchsehen übergesandt hat. Es ist dieser Mann werth, daß man ihn unter die besten und gründlichsten Contrapunctisten dieses Jahrhunderts zum Andencken mit obenansetze, und wer Gelegenheit hat, seine Fugen zu untersuchen, wird grossen Nutzen daraus schöpffen; obschon die sogenannte Galanterie nicht so reichlich, als die Festigkeit der Sätze darin anzutreffen seyn mögte. Man kan nicht seyn und gewesen seyn.

Mit 3 Subjecten von Joh. Krieger.



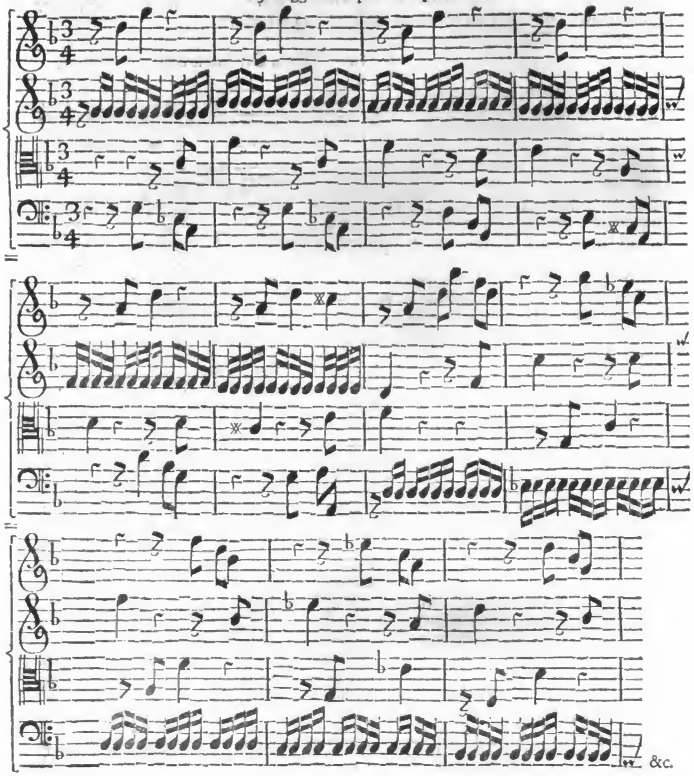
§. 70.

Das Haupt-Thema 1) bleibet bey der Verwechselung in seinem Ton, und wird nur eine Octave niedriger angebracht. Das dritte 3) hält gleiche Weise. Aber das zweite 2) wird um zwölff Stuffen, nehmlich um eine doppelte Qvint erhöhet. Was ist das anders, als der Contrapunct alla Dodecima? Wer nun den nicht zu machen weiß, wie will der mit der Doppelfuge zu recht kommen, absonderlich wenn 3 und mehr Subjecte erscheinen sollen? Denn da können sie bey der Verwechselung unmöglich alle in richtigem ordentlichen Wiederschlage stets bleiben. Eine fleissige Uibung in der ersten und leichtesten Gattung der vorhabenden Doppelfugen, davon vorher Nachricht gegeben ist, hilfft die Arbeit dieser künstlichern und schwerern Art auch um ein merckliches erleichtern.

§. 71.

Niemand darff aber wähnen, als ob sich zu dergleichen Kunststücken nur die Orgel und der Sing-Chor in der Kirche schickten. Man kan sie gar füglich in vielen andern weltlichen und galanten Sachen, vornehmlich in Ouvertüren gar wol anbringen. z. E.

a 3. Sogg. dell'Opera Cleopatra.



§. 72.

Von Verfertigung der Doppelfugen mit vier Subjecten gibt man ſonſt dieſe Vorſchrifften: 1) Die Oberſtimme ſoll langſam und Arienmäßig etliche Tacte hergeſetzet werden, und alſobald einen eignen General-Baß bekommen. 2) Die andre Stimme könne mit ſechszehn oder 32 Theilen zu obbemeldten Parteien arbeiten. 3) Die dritte Stimme möge mit Sprüngen nach den obern und untern eingerichtet werden. 4) Die vierte aber bekäme kleine Pauſen oder Gegenſprünge.

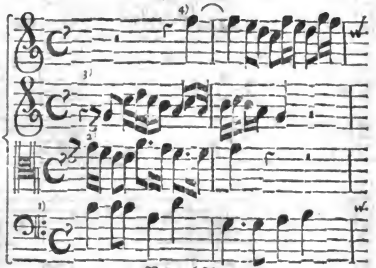
§. 73.

Nun ſind zwar dergleichen Vorſchrifften keines Weges zu verwerffen; doch wird ein Lehrbegieriger gar wenig Licht daraus bekommen, wenn er nicht nach den Grundſätzen des Contrapuncts ſeine Themata ſo einzurichten trachtet, daß ſie, ſo viel immer möglich, unten, oben, und in der Mitte dienen können, auch die Vermeidung förmlicher Schlüſſe zur Durch- und Ausführung beobachtet: welches am meiſten aus guten Exempeln, und deren fleißigem Gewebe, zur Nachahmung

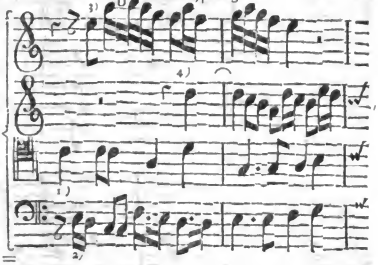
ersehen werden kan. Fux ist wahrlich in dieser Arbeit ein gutes Muster. Die heutigen Italiener hergegen wissen wenig davon, und man darff sie niemand vorschlagen.

§. 74. Mit 4 Subjecten von Joh. Krieger.

Der rhythmus hat die gröſſeste Krafft in Unterscheidung so vieler Hauptsätze, und wird durch die verschiedene Geltung der Noten und deren gescheute Vermischung, zu Wege gebracht, da z. E. das eine Subject mehrentheils halbe Schläge; das zweite etwa Viertel; das dritte Achtel; und denn das vierte Sechszehntel wehlen kan. Wiewol auch andre Gattungen der Klangfüsse mit unterzulauffen pflegen; ja es muß solches fast unumgänglich geschehen: Denn niemand darff sich hieran gar zu sehr binden. Ein oder andres Exempel wird die Sache desto deutlicher machen.



= Verwechselung.



§. 75.

Hier werden die Themata nur angeführet, wie sie sich in der Zusammensetzung verhalten, nicht, wie sie nach einander eintreten und vom Anfange herbeigebracht werden: denn solches würde ein weitläuffiges Noten-Werck erfordern. Es wird auch, als zur Probe, nur bloß eine eintzige Verwechselung vorgestellet; da doch leicht zu erachten, daß es bey dieser Einrichtung verschiedene derselbigen gibt.

§. 76.

1) ist hier der erste Hauptsatz, welcher in der angeführten Verwechselung, dem Ton nach, eben so bleibet, wie er gewesen ist, nur daß er aus der äussersten in eine Mittelstimme geräth; dahingegen 2) und 4) eine Decime und Tertz herunter treten, 3) aber eine Sext hinauf versetzt wird. Aus solcher Anweisung kan man bey gleichmäßigen Vorfällen gewisse Schlüsse und Folgen ziehen.

§. 77.

So ist auch anzumercken, mit welchem Unterschiede an der Zeit die Sätze auf einander folgen. Der erste fängt mit dem Niederschlage an; der zweite nach einer Achtel-Pause; der dritte nach anderthalb Viertel; und der vierte nach drey Viertel-Pausen. Nicht weniger kommt ihre Endigung in Betracht, da der Hauptsatz zween Täcte, der andre $\frac{3}{4}$, der dritte und vierte, zu ungleichen Zeiten, $\frac{3}{4}$ ausmachen. Dieses alles muß vorher abgepasset werden: das heißt seine mesures nehmen, und in Gedancken messen. Nicht mit dem Circkel, der kan hiebey nichts thun.

§. 78.

Wenn man dergleichen mit Singstimmen machen will, alwo der Bezirck oder Umfang eines ieden Thematis so eingerichtet seyn muß, daß es den Wiederschlag in einer ieden Stimme beqvem zuläßt, dienen die Worte der heil. Schrifft, welche man dicta biblica, Biblische Sprüche nennet, in ungebundener Rede, wegen ihres ungleichen rhythmi, weit besser zu solchen Doppelfugen, als alle Verse: insonderheit, dafern sich vier Abschnitte, verschiedener Gröſſe, in einem kurtzen Spruch antreffen lassen. Oder auch, bey zwey Subjecten, wenn in den Worten antitheses oder Gegensprüche vorhanden sind: wie in dem zweiten zum Beschluß dieses Hauptstücks angeschlossenen ausführlichen Beispiel zu ersehen seyn wird.

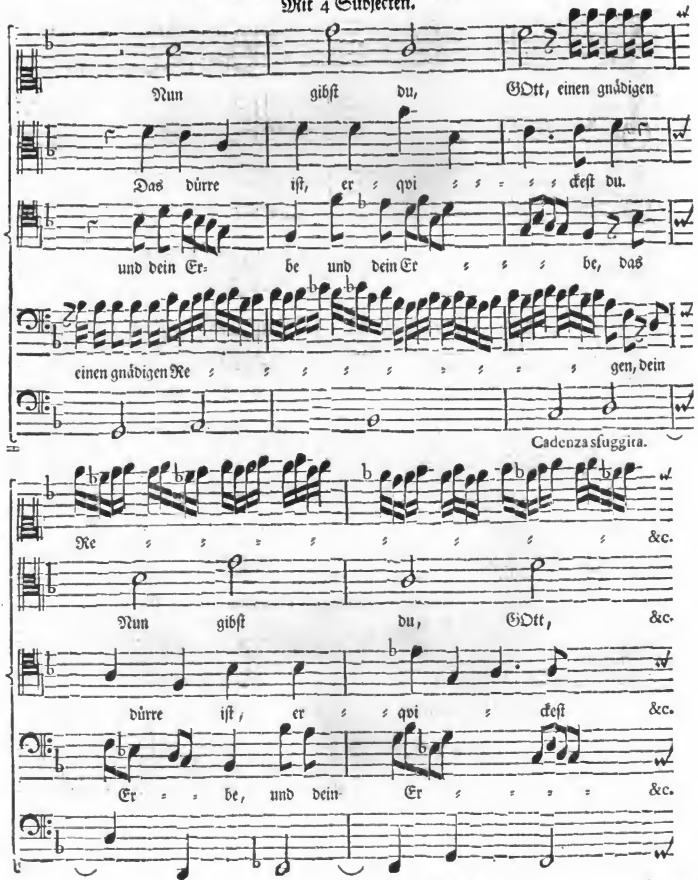
§. 79.

§. 79.

Die Worte ſelbſt müſſen, wie leicht zu erachten, mit Fleiß dazu ausgeſucht werden. z. E.

1 Nun gibſt du, GOtt,	4	Sylben, mit halben Schlägen	
2 einen gnädigen Regen	7	Sechszehnteln	
3 Und dein Erbe,	4	Achteln	
4 Das dürre iſt, erquickeſt du	8	Vierteln	

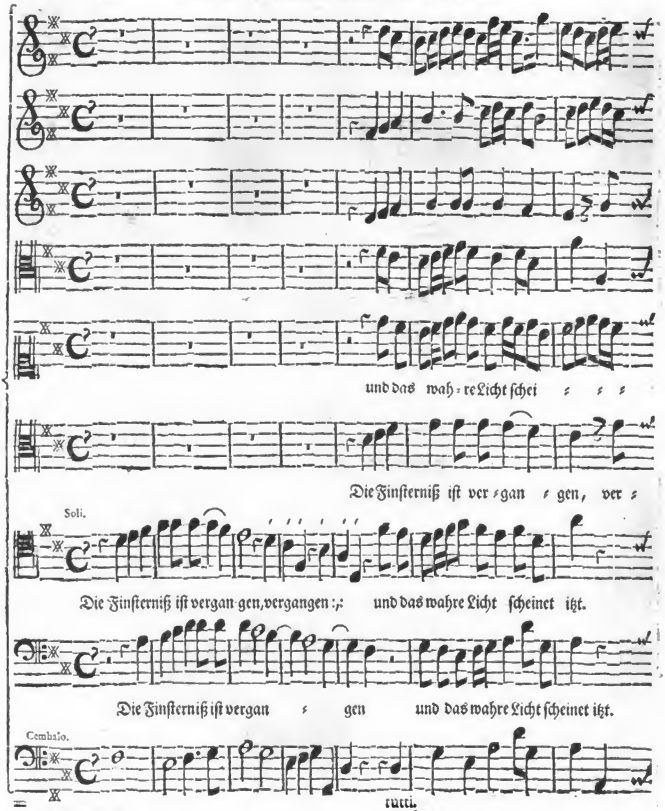
Mit 4 Subjecten.



§. 80.

Weil man die Worte bey den drey- und vierfachen Fugen ſo zerlegen muß, iſt es nöthig, daß ſie vorher auf einmahl, in einfachen Contrapunct, nehmlich im gleichen *) gehöret und verſtanden worden ſeyn. Hierauf folget nun das verſprochene Exempel, da das Licht der Finſterniß entgegen ſtehet.

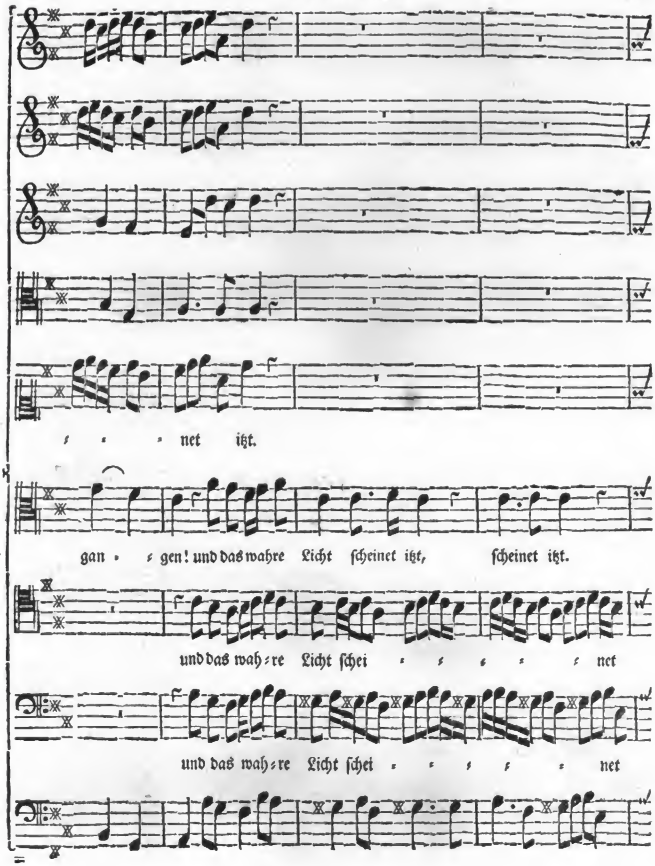
Ausführliche Doppel-Fuge mit 2 Sätzen.

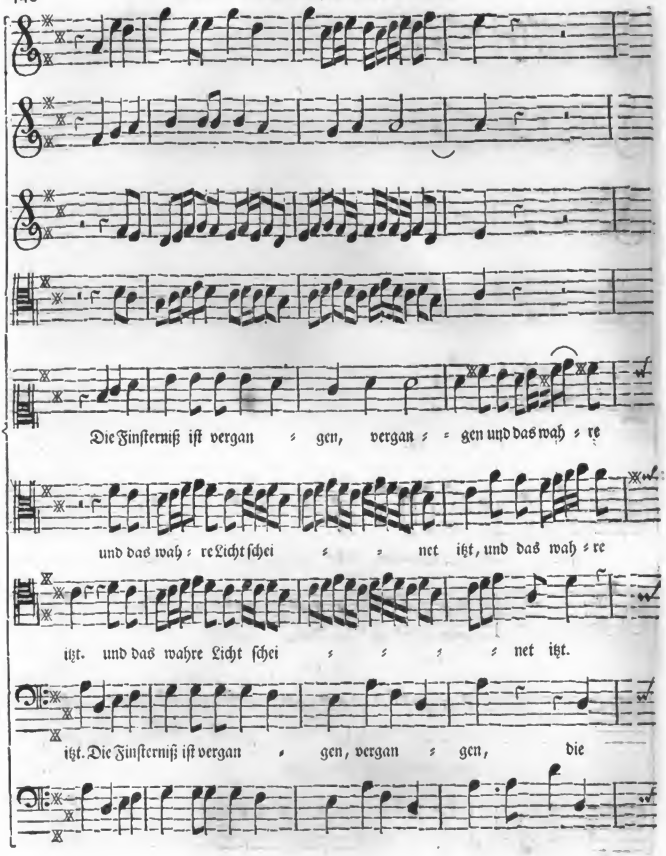


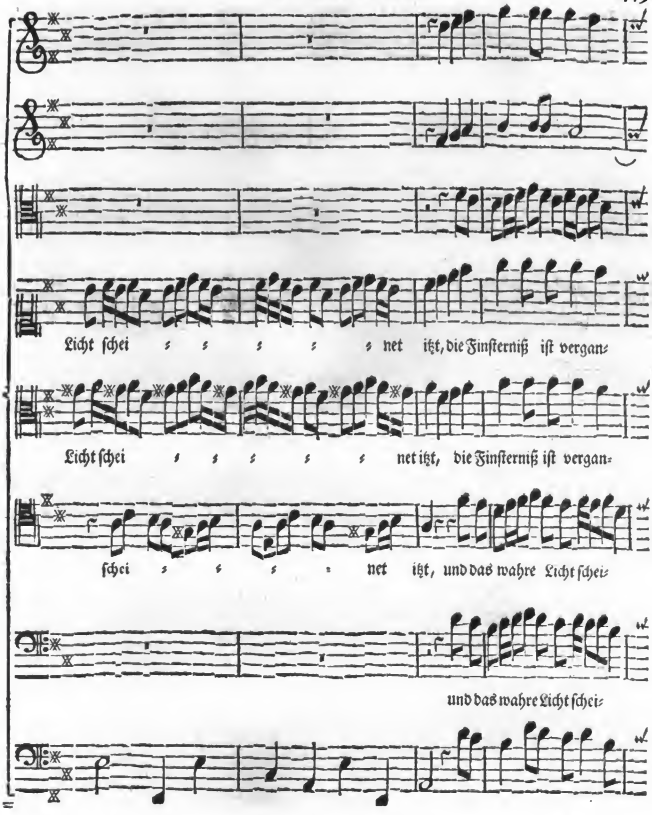
1 Joh. II, 8.

und

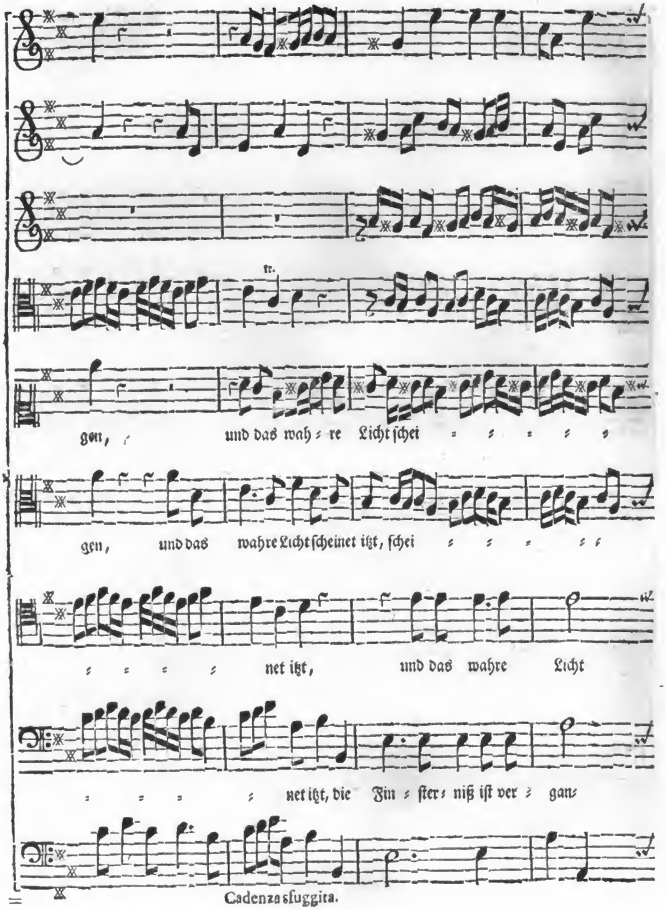
*) S. das erſte Hauptſtück dieſes dritten Theils §§. 12, 13.


net itzt.
gan - gen! und das wahre Licht ſcheinet itzt, ſcheinet itzt.
und das wah-re Licht ſchei net
und das wah-re Licht ſchei net

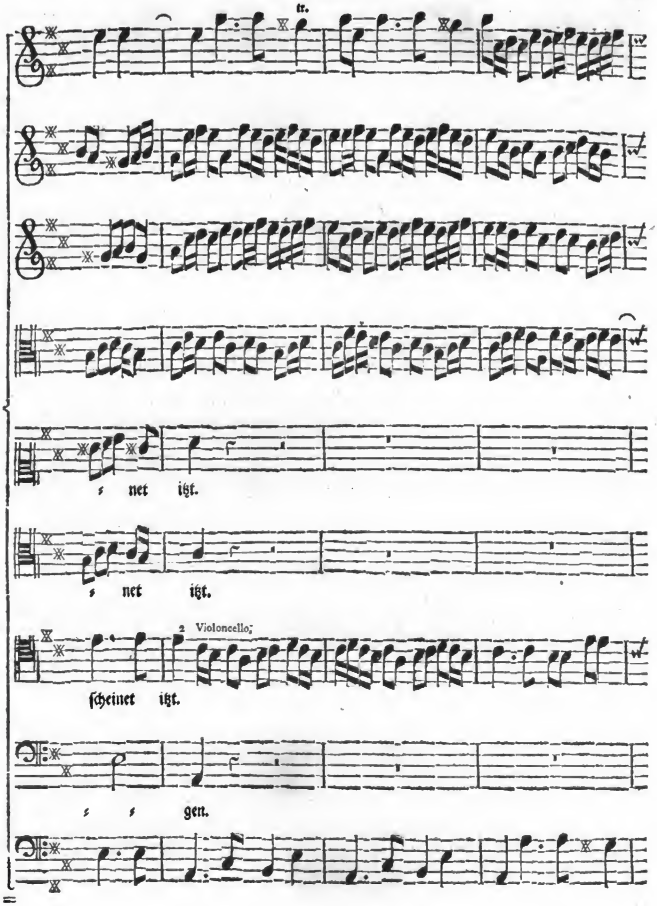

Die Finſterniß iſt vergan gen, vergan gen und das wah re
und das wah re Licht ſchei net itzt, und das wah re
itzt. und das wahre Licht ſchei net itzt.
itzt. Die Finſterniß iſt vergan gen, vergan gen, die

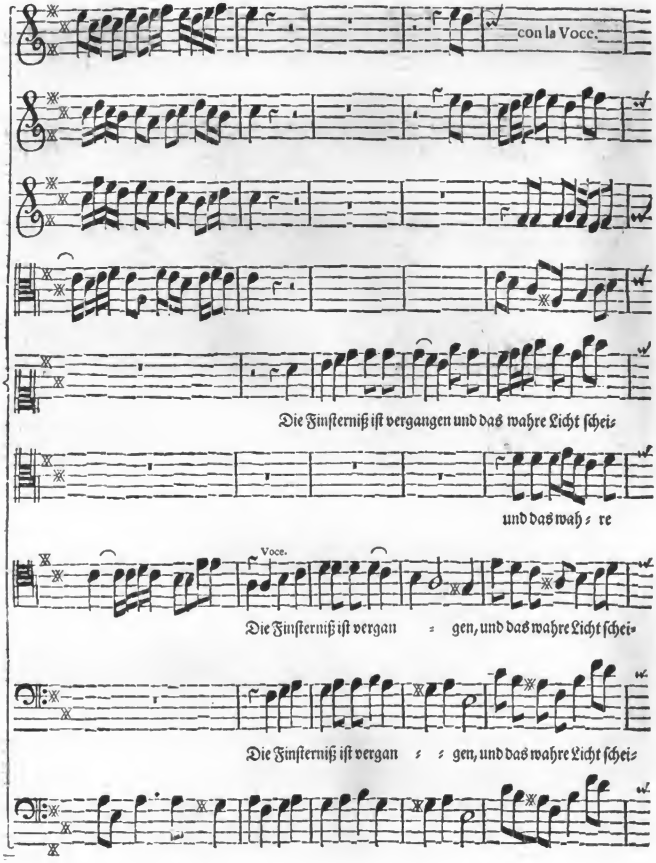


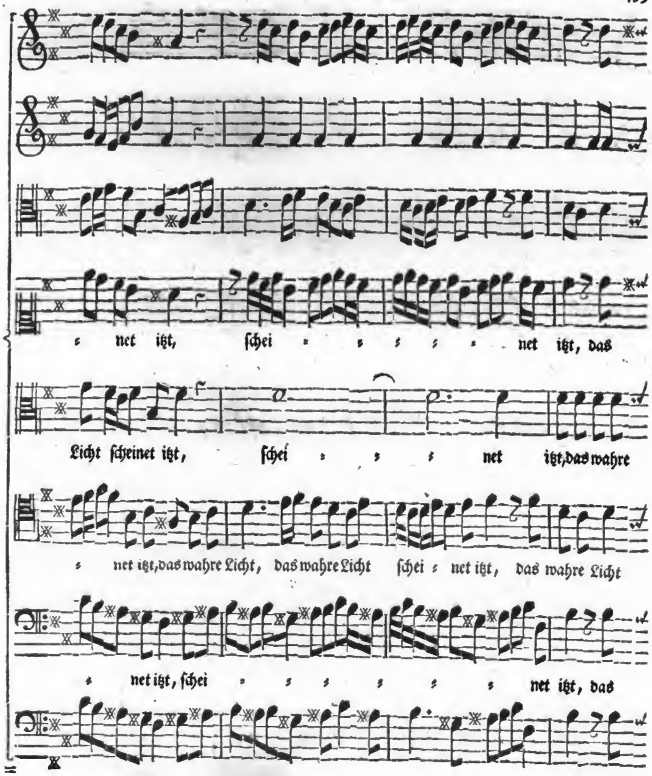
Digitized by Google



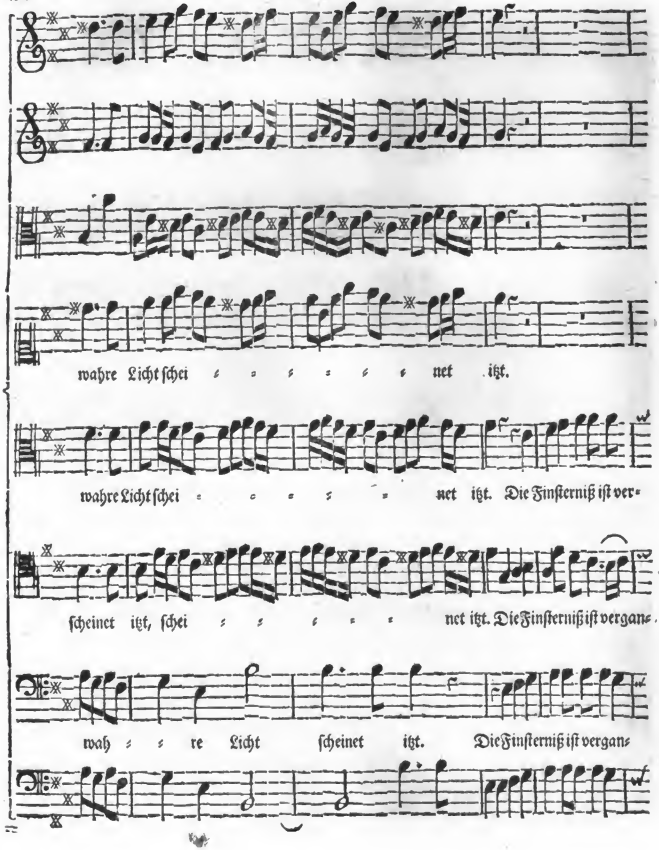
Digitized by Google

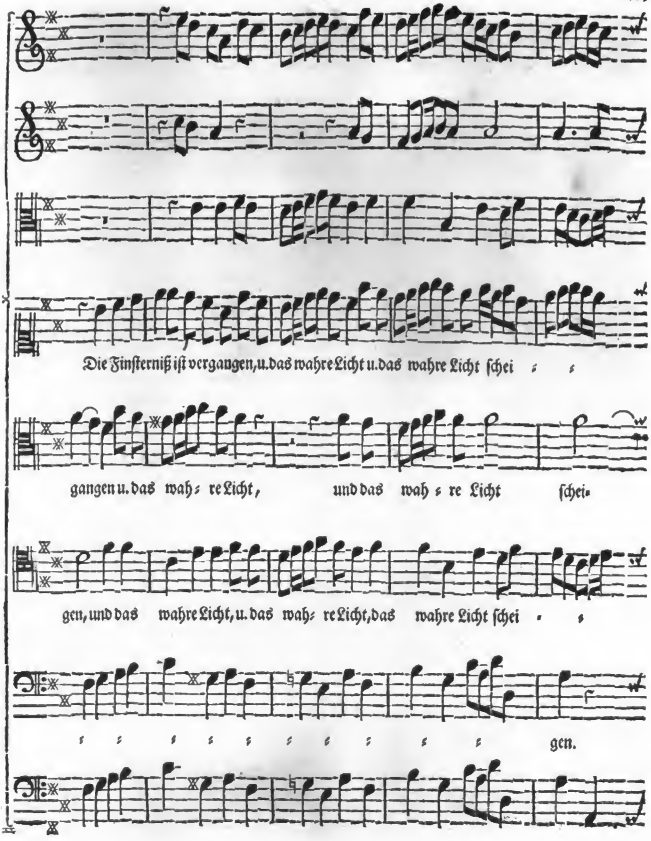

tr.
net itzt.
net itzt.
2 Violoncello.
ſcheinet itzt.
gen.

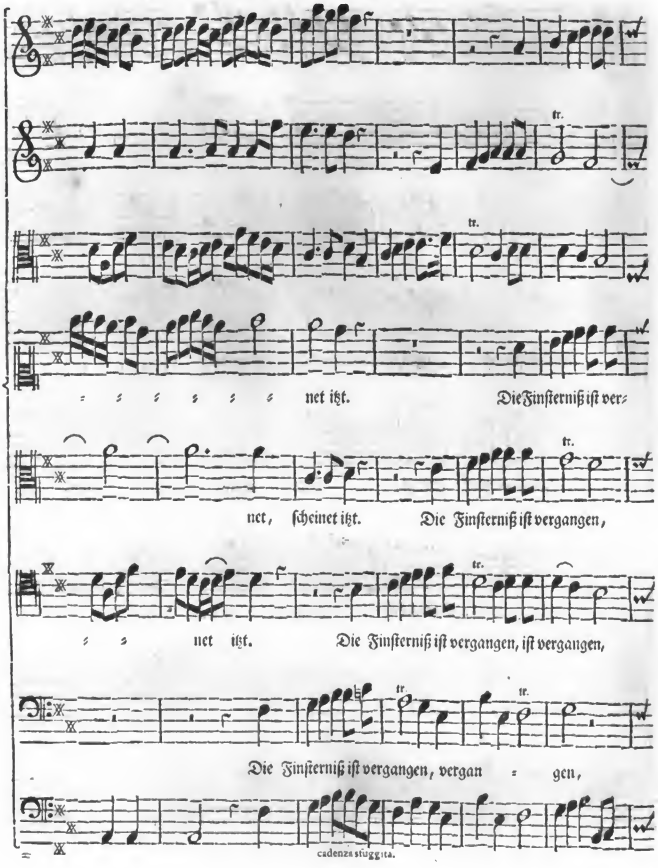

con la Voce.
Die Finſterniß iſt vergangen und das wahre Licht ſchei-
und das wah- re
Voce.
Die Finſterniß iſt vergan - gen, und das wahre Licht ſchei-
Die Finſterniß iſt vergan - - gen, und das wahre Licht ſchei-



Digitized by Google

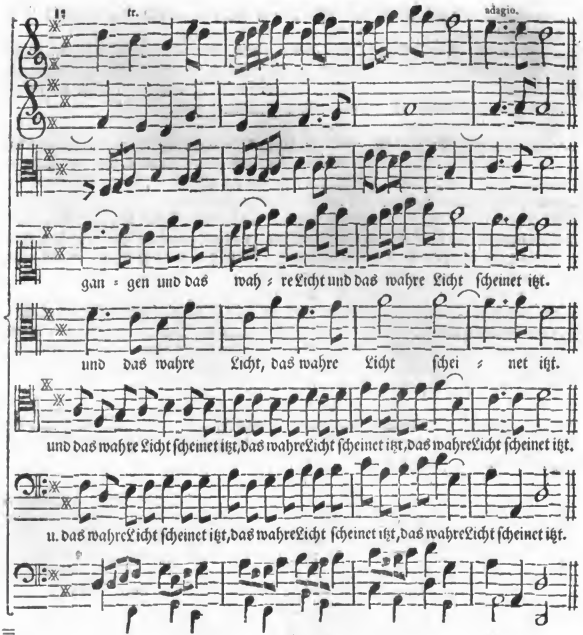

wahre Licht ſchei net itzt.
wahre Licht ſchei net itzt. Die Finſterniß iſt ver-
ſcheinet itzt, ſchei net itzt. Die Finſterniß iſt vergan-
wah re Licht ſcheinet itzt. Die Finſterniß iſt vergan-


Die Finſterniß iſt vergangen, u. das wahre Licht u. das wahre Licht ſchei
gangen u. das wah- re Licht, und das wah- re Licht ſchei-
gen, und das wahre Licht, u. das wah- re Licht, das wahre Licht ſchei
gen.



gan-

Digitized by Google



§. 81.

Zeit und Raum lassen nicht zu, hierüber einige Anmerckungen zu machen; es wäre denn, daß man den geneigten Leser ersuchte, die Fehler der Abschrifft und des Drucks zu entschuldigen. Wers recht aufführet, dem wirds eine gute Wirckung thun. Brilliren muß es. Ich kan das auf Teutsch mit glänzen und funckeln nicht sagen, wenn ich auch ein Vorsitzer aller teutschen Gesellschafften wäre. Aber das ist der Affect und Character; die Gemüths-Bewegung und das Kenn- oder Abzeichen: Alle Umstände gebieten uns, dieses Hauptstück zu schliessen, mit dem Wunsch, daß unser wolgemeinter Unterricht gute Früchte bringen möge, zum Lobe GOttes und Nutzen des Nächsten.

Vier und zwantzigstes Haupt-Stück.

Von Verfertigung und Beschaffenheit der Instrumente, absonderlich der Orgeln.

*** *** ***

§. 1.

Die Erbauung und Verfertigung klingender Werckzeuge heißt mit ihrem Kunstnahmen Organopœia; ist von solchem grossen Nutzen in der Music; erstreckt sich so weit; und trägt so viel zur guten Wirckung der Ton- und Setz-Kunst bey, daß ein Instrumentalist, zu

geſchweigen ein Capellmeiſter und Vorgeſetzter, ſchwerlich zu recht kommen kan, wenn er nicht einige Wiſſenſchafft davon hat.

§. 2.

Betrachtet man nun dieſe Wahrheit, ſo iſt höchſt zu bewundern, daß ſich die wenigſten Muſicanten darum bekümmern, und faſt niemand noch der heutigen lehrbegierigen Welt darüber etwas in Schrifften verfaßtes vor Augen geleget. Zum wenigſten wüſte ich nichts von dieſer Art, das zureichlich und ſyſtematiſch, anbey geſchickt zum heutigen Gebrauch wäre.

§. 3.

Der einzige **Prätorius** *) hat, vor mehr als hundert Jahren, das Eis zwar gebrochen, und ſich bey allen Kunſtverſtändigen einen ewigen Nahmen mit ſeiner Arbeit gemacht, die er den Schauplatz der Inſtrumenten heiſſet: Aber es fehlt ihm, ſo viel mir bewuſt iſt, bis dieſe Stunde an Nachfolgern und Verbeſſerern, welche iedoch um ſo viel nöthiger wären, als des Prätorius Zeiten ſich mit den unſrigen keines Weges mehr reimen wollen. Denn es ſind nicht nur alle Werckzeuge des Klanges ſeit dem um ein groſſes verändert worden; ſondern gedachter Verfaſſer hat auch ſeine gute Abſicht mehr auf einen bloſſen Nahmzeiger, Abriß und Begriff †) der damahligen Inſtrumente, als eigentlich auf deren Verfertigung gerichtet.

§. 4.

Dennoch hielt dieſer würdige Capellmeiſter die Sache von ſolchem Nutzen und Vortheil, daß er ihre bloſſe Beſchreibung und die Abzeichnung der Inſtrumente den Weltweiſen, Sprachkündigen und Geſchichtſchreibern beſtens empfielet. Vielmehr dürfften wir ſolches thun: wenn zugleich dabey von allen Umſtänden, die zur wircklichen Fabrick und Erbauung der Inſtrumente gehören, zulängliche Nachrichten könnten gefunden und gegeben werden.

§. 5.

Die Organopœia iſt alſo auch eine von denjenigen Wiſſenſchafften, die noch gar nicht ausgearbeitet und zu Buche gebracht worden. Sie wartet bisher auf geſchickte Schrifftſteller, die ſich ihrer mit guter Lehrart annehmen mögen.

§. 6.

Weil aber dieſes Gewerck nicht nur die bloſſe Orgelbauer-Kunſt betrifft, ſondern alle und iede Klang-Zeuge angehet; ſo ſiehet man gar leicht, daß es unmöglich eines einzigen Menſchen Kräffte zulaſſen, ſolche Arbeit mit gutem Fortgange allein über ſich zu nehmen. Wäre dannenhero wol zu rathen, daß ein ieder dasjenige Inſtrument, ſo er zu ſeiner beſondern Ausübung erwehlet hat, und darauf er etwa vor andern ſich hervorthut, mit Fleiß unterſuchte: z. E. ein Violiniſt ſeine Geige, ein Oboiſt ſein Oboe u. ſ. w. Alsdenn würde was rechtes daraus werden können.

§. 7.

Zwar haben viel gelehrte Männer ſich die Mühe nicht verdrieſſen laſſen, von allerhand Werckzeugen des Klanges, auf theoretiſche Art und Geſchichts-Weiſe, viel gutes zu Papier zu bringen: einige nur zufällig, als **Athenäus** **) und ſeines gleichen; andre wie ein Hauptwerck, nehmlich **Bartholin** ††), **Lampe** §) ꝛc. davon man ein ziemliches Verzeichniß herſetzen könnte. Allein dieſe Verfaſſer dürfften weiter zu nichts dienen, als nur zum erſten Punct des gantzen Wercks, betreffend die Erfindung und den (meiſtentheils ungewiſſen) Erfinder eines Inſtruments, ſamt deſſen alten ***) Geſtalt, Nutzen, Gebrauch, und was weiter zur Geſchicht gehöret.

§. 8.

Ob nun gleich ſolches eine feine Gelehrſamkeit darthun, und manchem, der die Alterthümer liebet, ſehr angenehm zu leſen ſeyn würde; ſo hätte doch ein heutiger Verfaſſer vornehmlich dahin zu ſehen, daß er, nebſt obgedachtem erſten Hauptſtücke, auch die folgende mit Fleiß ausarbeitete. Als da ſind die Abhandlungen:

2) Von der itzigen mechaniſchen Einrichtung eines ieden Inſtruments nach ſeiner Art, deſſen Theilen, Abmeſſung, Materie ꝛc.

3) Von

*) Mich. Prætorius in Theatro Inſtrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.

†) S. Tom. II. Syntagm. Muſ. Mich. Prætor. de Organographia. 4. Wolffenb. 1618.

**) Dipnoſoph. L. XIV c. 5 de Fibia. c. 14 de Sambuca & Magade. c. 15 de Phœnice, Tripode, Muſicis inſtrumentis &c.

††) Caſpar Bartholin, Thomä Sohn, de tibiis veterum. 12 Romæ 1677.

§) Friedr. Adolph Lampe de Cymbalis veterum. 12. Ultraj. 1703.

***) Dazu könnten, nebſt andern, behülflich ſeyn: Obſervations ſur la Muſique, la Flute & la Lyre des anciens. à Paris, chez Flahault, Libraire, Quai des Auguſtins du coté du Pont S. Michel, au Roi de Portugal. 1726 in 12 pp. 34. planche I. voy. Journal des Sçavans, Nov. 1726 p. 552.

Digitized by Google

3) Von den Mängeln und Gebrechen des Inſtruments,
4) Von deren Verbeſſerung.
5) Von den beſten Meiſtern, die es machen, ſowol, als die es beſpielen.
6) Von der Art und Weiſe iedes Inſtrument zu handhaben, und ſtarck darauf zu werden
7) Von deſſen Gebrauch in Kirchen, Schauſpielen und Kammern.
8) Wie es ſich mit andern Werckzeugen vertrage und vergleichen laſſe ꝛc. ꝛc.

§. 9.

Was z. E. Mr. Hotteterre *) von den Flöten und Oboen, Mr. Baron †) von der Laute, auch einige wenige andre von ihren Leib-Inſtrumenten aufgezeichnet, und durch den Druck gemein gemacht haben, ingleichen was im erſten Theil meines Orcheſters **) von dieſer Sache zwar kürtzlich, iedoch zum weitern Nachforſchen nicht undienlich erwehnet worden, könnte ſchon mit hiezu helffen. Wiewol das eigne Nachdencken, die Erfahrung und Geſchicklichkeit, welche ein ieder Künſtler auf ſeinem Inſtrument haben muß, das allerbeſte bey der Sache thun dürffte.

§. 10.

Gewiß iſt es, daß ein ſolches Werck, wenn es von dem Verfaſſer mit einer deutlichen Eintheilung, mit einer leichten, flieſſenden Schreibart, mit gehöriger Einſicht, und vor allen Dingen mit ſaubern Riſſen verſehen wäre, ſehr hoch zu ſchätzen ſeyn, und ſeine Liebhaber allenthalben in Menge finden würde. Uns mag dieſes Orts genügen, den nützlichen Vorſchlag überhaupt gethan zu haben, und, weil doch ein ieder ſein liebſtes Inſtrument ſelbſt unterſuchen muß, einen kleinen Verſuch anzuſtellen, wie es desfalls mit unſerm Orgelbau beſchaffen ſey, oder beſchaffen ſeyn ſollte. Denn, da die Orgel das vornehmſte Werckzeug des Klanges iſt, ſo verdient ſie auch vor allen andern eine vorzügliche Betrachtung, die hernach ein Muſter der übrigen abgeben kan.

§. 11.

Was nun den erſten Punct betrifft, nehmlich die Erfindung und den Erfinder der Orgeln, ſo gehören dieſelbe über des H. Auguſtins Zeiten hinaus, eine Ecke von etwa 1400 Jahren ††), und ſind allerdings bey den Griechen, wo nicht gar bey den Hebräern zu ſuchen. Ao. 660 ſind die Orgeln in England; und Ao. 757 in Franckreich bekannt worden ‡).

§. 12.

Wem aber viele Schrifftſteller ſo ſehnlich darüber klagen, daß der Erfinder eines ſolchen vortrefflichen Werckzeuges, als die Orgel iſt, der Welt nicht bekannt ſey, ſo thun ſie der Sache, mit ihren frommen Wünſchen, wahrlich zu viel. Denn es iſt ausgemacht, daß, wie bey allen Erfindungen, ſo auch bey dieſer, der Anfang ſehr ſchlecht geweſen, und eben darum der Erfinder ſowol, als ſeine Nachwelt, mit dem Stillſchweigen wol zufrieden ſeyn mögen: maſſen es bey ſolchen Umſtänden jenem ſo wenig Ruhm, als uns Vortheil bringen kan, wenn ſchon alle Organiſten ſeinen Nahmen auf das allervollſtändigſte wiſſen ſolten.

§. 13.

Wären die Orgelwercke alſobald, bey ihrem Urſprunge, zu ſolcher Vollkommenheit gediehen, wie ſie iezo ſind, ſo verdiente der Erfinder in der That mehr athenienſiſche eherne Säulen, als Demetrius ***) Phalereus. Aber das kan nicht möglich geweſen ſeyn, indem nur noch Ao. 1480 der teutſche Bernhard das Pedal erfunden hat. Nur vor 258 Jahren.

§. 14.

Wir wollen uns dahero mit dieſem erſten Artickel deſto weniger aufhalten, ie mehr davon in vielen Büchern, doch nicht zu vieler Nutzen, geleſen werden kan. Anlangend, fürs andre, den Bau und die Stücke unſers vom Kunſtwinde getriebenen anſehnlichen Klang-Wercks, ſo haben wir dabey auf neunerley Dinge zu ſehen, nehmlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade

*) Principes de la Flute traverſiere, de la Flute à bec du Hautbois &c.
†) Hiſtoriſch-theoretiſch- und practiſche Unterſuchung des Inſtruments der Laute, 8 Nürnberg.
**) a pag. 253 ad pag. 289.
††) S. den Göttingiſchen Ephorum, p. 51. it. Caſſiodor. Bulenger. Den erſten in Hiſtor. Eccleſ. im Chronico, in epiſtol. var. &c. Den andern L. 2 de Theatro Iudaique ſcenicis c. 33.
‡) S. Salomon van Till p. 60 ſeiner Sing- und Spiel-Kunſt.
***) Er war ein peripatetiſcher Weltweiſer und omniſcius zur Zeit des groſſen Alexanders, regierte 10 Jahr in Athen, und hatte zwar das Glück 360 Säulen zu ſeinen Ehren aufgerichtet zu ſehen; aber auch den Verdruß, daß ſie alle wieder übern Hauffen geworffen wurden. Ich muß es denen zu Gefallen erinnern, die in der Tonkunſt Lehrer ſeyn wollen, und es für ein Rätzel halten, wenn ich ihnen vom Hypomacho und ſeinem Schüler ein Wort ſage. Verſtehen ſie diß nicht, wie wollten ſie das verſtehen?

Digitized by Google

und deren Probe; auf die Blasebälge und Windwage; auf das Pfeiffwerck; auf das Schnarr- oder Rohr-Werck; auf die Stimmung und Temperatur; auf die eigentliche Claviere oder Griff-Taffeln; auf die Regiſter und Austheilung der Orgelſtimmen; und auf die Unterſuchung des ganzen Wercks, insgemein das Examen genannt.

§. 15.

Im Göttingiſchen Ephoro †) iſt zwar bereits von dem Orte, wo eine Orgel liegen ſoll, eines und anders angeführet worden, mit der Erinnerung, daß es eine lächerliche Gewohnheit ſey, den Altar nach Oſten, die Orgel aber nach Weſten zu legen; weil ich aber mit dem gefunden, daß die Kirche hierüber niemahls *) die geringſte Verordnung hat ergehen laſſen, ſondern daß vielmehr Pabſt Leo I die Erklärung gethan, wie es nehmlich, zur Vermeidung gewiſſer abergläubiſchen Dinge, gleichviel gelten ſollte, den Altar nach Oſten zu ſetzen, oder nicht, und daß auch ſelbſt in der Marien-Kirche zu Göttingen die Orgel an der nordlichen Seite ſtehe, ohnfern dem Chor, d. i. dem Altar ††), ſo habe ſolches zur Beſtärckung erwehnen wollen.

§. 16.

Indeſſen ſoll der Ort geraum und bequem ſeyn, daß ſich der Schall fein über die gantze Kirche ausbreiten könne: das Werck ſoll nicht in abgelegenen Winckeln ſtehen; nicht hinter, neben, oder über den Altären; nicht angeklebt oder eingepreßt; nicht ſo enge, daß man kaum dazu kommen kan; nicht hart an den Mauren, am allerwenigſten aber an den äuſſerſten Wänden.

§. 17.

Eine höltzerne Kirche iſt ein ſolcher Ort, der ein wolangebrachtes, ſtarck-klingendes Orgelwerck erfordert, deſſen Pfeiffen meiſt von Metall ſind. Hingegen eine ſteinerne und gewölbte Kirche kan es mit einem gelindern Wercke beſtellen, und viele Stimmen von Holtz zulaſſen. So viel vom erſten Punct. Nun zum zweiten.

§. 18.

Die Windladen beſtehen aus dreien Stücken. Aus der Unterlade oder dem Windbehältniſſe, aus den Regiſtern, und aus den ſo genannten Stöcken, darauf das Pfeiffenwerck zu ſtehen kömmt. Die Windlade an ihr ſelbſt iſt ein Rahm von Eichenholtz, bis vier Qverfinger hoch, durch Schenckel in ſo viele Zellen oder Cancellen getheilet, als das Griffbret Taſten oder Claves haben ſoll.

§. 19.

Dieſe Cancellen werden alle mit einander faſt über die Helffte, am untern Theil feſt verſpündet: was denn offen bleibet, unter daſſelbe wird der Windkaſten gelegt. In dem Windkaſten ſind die Haupt-Ventile oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken.

§. 20.

Und alſo wird dieſer Rahm zu einer förmlichen Windlade, auf welche vor dieſem ein ſo genanntes Fundamentbret geleget wurde, nun aber eine mit Leder wolgefütterte Spündung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Regiſter ſamt ihren Dämmen, die durch die gantze Lade gehen, und ungefehr einen halben Zoll dick ſind, gerichtet werden.

§. 21.

Dieſe Regiſter laſſen ſich hin und her ziehen oder ſchleiffen, und es werden durch dieſelbert Löcher gebohret bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Regiſter anziehet, ſo paſſen die Löcher auf einander; zieht man ſie aber ab, ſo erfolgt das Gegentheil, und kan kein Wind durchkommen.

§. 22.

Die Dämme ſind feſtſtehende Eichenhöltzer, ſo zwiſchen den Regiſtern befindlich, und weiter nichts thun, als daß ſie dieſelben unterſcheiden. Auf die Regiſter aber werden die Stöcke (welche bey andern auch Bücher oder Klötze heiſſen) mit Schrauben befeſtiget, durch welche der Wind bald gerade, bald ſeitwärts oder ſchräge, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeiffen zugeführet wird.

§. 23.

†) Denen zu Gefallen, die das Büchlein nicht kennen, muß ich den Titel deſſelben herſetzen: Der neue Göttingiſche, aber viel ſchlechter als die alten Lacedämoniſchen urtheilende *Ephorus*, wegen der Kirchen-Muſic eines andern belehret von *I. M.* Hamb. 1727, 4. Von der vorhabenden Sache wird daſelbſt p. 47 ſq. gehandelt.

*) S. Fiſchers hiſtoriſche Architectur Tab. I, II.

††) Zeit- und Geſchichtbeſchreibung der Stadt Göttingen, p. 86. Dans l'Egliſe de Minerve à Rome, qui eſt aſſez longue & ſpacieuſe, il y a deux grands Orgues, elevés des deux coté du Maitre Autel. *Trait. d'Hiſtoir. moral. & d'Eloquen. à Paris. 1672, 8.*

Digitized by Google

§. 23.

Dieſe Stöcke, ungefehr anderthalb Zoll ſtarck, müſſen ſo dichte unten und inwendig gefüttert ſeyn, daß nicht das geringſte vom Winde hindurch, noch von einem Clave zum andern kommen kan. Uiber ſolche Stöcke oder Canäle (welche bisweilen auch von Metall verfertiget werden, und ſich durch die Schrauben bald feſter, bald loſer auf der Windlade machen laſſen, nachdem es erfordert wird) lieget endlich das Pfeiffenbrett, darin die Pfeiffen aufrecht ſtecken und ihre Feſtigkeit haben; wiewol die groſſen Pfeiffen auch eben zu mehrer Befeſtigung angehänget werden müſſen.

§. 24.

Dieſer Pfeiffen untere Oeffnung muß wiederum gerade auf die Löcher der Regiſter gerichtet ſeyn: und das iſt die gemeine Art der ſo genannten Schleiff-Laden oder Schleiff-Regiſter; welche ſich aber, bey feuchtem Wetter dermaaſſen ſchwer anziehen laſſen, daß ſie bisweilen wol gar abbrechen und reiſſen.

§. 25.

Bey den Springladen hergegen, welche ihrer viele für eine neue Erfindung halten, da ſie doch älter ſind, als die Schleifladen, hat ein ieder Clavis ſeinen eigenen Stock, und eine iede Pfeiffe auf ſelbigem Stocke ihr eigenes Ventil, oder beſondre Windklappe: alſo, daß eben ſo viel Ventile in den Stöcken vorhanden ſeyn müſſen, als Pfeiffen darüber ſtehen. Nur die Mixturen und andre vielfache Stimmen-Wercke ausgenommen.

§. 26.

Die Stöcke werden hiebey gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu iedem Ventil aber in den Stöcken iſt eine Feder und ein Drucker. Wenn nun ein Regiſter auf die Drucker gezogen wird, ſpringen die Ventile oder Klappen auf, und eröffnen ſich; wird aber das Regiſter wieder abgezogen, ſo ſpringen die Klappen, durch den Trieb der untergeſetzten Federn, von ſelbſten zu, und ſchlieſſen ſich. Daher man dieſe Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für beſſer gehalten werden, weil ſie vornehmlich eine hurtigere Anſtimmung (intonation) zu Wege bringen, als die Schleifladen. Wiewol auch andre Orgelbauer ausdrücklich davor warnen.

§. 27.

Das **Heulen** entſtehet, wenn ein Taſt ſtocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in die Höhe ſpringt: oder wenn eine Windklappe offen bleibet, daß die Springfeder nicht ſtarck genug oder lahm iſt. Solches **Heulen** vernimmt man denn überall.

§. 28.

Das ſo genannte **Durchſtechen** aber iſt ein ander Ding, wenn nehmlich der Wind aus einer Cancelle in die andre nebenliegende, zwiſchen den Regiſtern oder anderswo hindurchſtreicht, die nächſte Pfeiffe berühret, und ein Schnauben verurſacht. Solches iſt nun, wie man leicht erachten kan, nicht ſo arg, als das Heulen; aber doch ein groſſer Fehler.

§. 29.

Von den Ventilen, die man auch Windfangbläcker nennet, iſt noch zu mercken, daß ſie fünferley ſind. **Balg-Ventile**, wodurch der Wind in die Blasebälge tritt. **Canal-Ventile**, welche in den Canälen ſind, und den Wind aus den Bälgen ſchöpffen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern ſeinen Wind entziehe. **Haupt-Ventile**, welche durch das Niederdrucken der Taſten aufgezogen werden, und den Klang verurſachen. **Spring-Ventile**, welche durch die Regiſter eröffnet werden, und **Sperr-Ventile**, mittelſt deren man den Wind einſperren und zurück halten kan. Uibrigens müſſen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stiffte wol abgepaßt, alles mit gutem, gleichdickem Leder gefüttert, und von dem älteſten Eichenholtze gemacht ſeyn: wozu ſich keines beſſer ſchickt, als alte Zaunpfäle und dergleichen.

§. 30.

Gleichwie nun die Windlade, ſo zu reden, das Hertz eines Orgelwercks heiſſen mögte, ſo iſt der Blaſebalg einigermaaſſen mit deſſelben Lunge zu vergleichen. Einige Orgeln haben der Bälge viel, andre wenig, nachdem dieſe eingerichtet ſind, und ihre Bewegung langſamer oder geſchwinder machen. Ein Werck von 30 Stimmen hat wol eher 8 Bälge mit vielen Falten erfordert. Itzo kan man es mit 3 **einfältigen** (d. i. mit ſolchen Bälgen, die nur einmahl zuſammen gefalten werden) gar gut beſtellen; wenn ſie nur allgemach, und nicht auf einmahl plötzlich oder geſchwinde niederfallen.

§. 31.

Die Urſache aber, warum der Wind, auch aus einem einzigen Balge, mit einerley Gewicht beleget,

leget, mit einer einzige Falte verſehen (denn mit vielen iſt es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtig ſeyn kan, iſt dieſe: daß der Balg, wenn er aufgetrieben und aufgeblaſen wird, iedesmahl ein Stück eines Circkel-Bogens macht, und mit dem äuſſern Oberende ſeinem Mittelpunct nothwendig näher kömmt. Wenn nun alle Bewegung, ſo wie dieſe, je näher ſie dem Centro tritt, deſto ſtärcker und geſchwinder; im Niederfallen aber, und im Entfernen deſto ſchwächer und träger wird, indem ſie vom Mittelpunct abweichet: ſo iſt leicht zu ſchlieſſen, woher der Orgelwind ſeine Ungleichheit habe.

§. 32.

Man kan gleichwol einen Vortheil gebrauchen, und den Balg, an ſeinem breiten Ende, niedriger legen, als am ſchmalen, auch denſelben mit einem Gegengewicht verſehen. Doch gehet ſolches nicht an, wenn der Balg zwo oder mehr Falten hat. Heutiges Tages werden die Bälge nur mit einer einzigen Falte gemacht, und da kan man ſie durch Roß-Adern ſchon ſo zwingen, daß auch kein Gegengewicht nöthig iſt, indem ſie ſolches bereits durch die beſagten Adern oder Sehnen bey ſich führen, die Bälge mögen liegen wie und wo ſie wollen.

§. 33.

Roß-Adern oder Pferde-Sehnen werden, nach vorhergeſchehener Zubereitung, von den Orgelbauern zu mehrer Befeſtigung und Steiffigkeit der Blaſebälge gebraucht. In Ermangelung derſelben pflegen ſie ſich auch des Pergaments oder des Hanffes zu bedienen. Jedennoch ſind die Pferde-Sehnen von gröſſerer Dauerhafftigkeit. Die Zubereitung ſelbſt geſchiehet folgender maaſſen.

§. 34.

Sobald die Sehnen dem Pferde ausgeſchnitten ſind, werden ſie getrocknet, ſo lange, bis ſie dem trockenen Leime ſowol an der Geſtalt, als an der Härte, nicht unähnlich ſind. Hierauf werden dieſe Spann-Adern mit Hämmern ſo lange geſchlagen, bis ſie ſo fädemicht werden, wie etwa ein harter, dicker Flachs. Nach dieſem werden die Fäden aus einander geleget, auf das Holtz, welches zum Blaſebalge beſtimmet iſt, feſt geleimet und ſo dann überledert.

§. 35.

Um nun, wie von der Windlade, alſo auch von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen, hat man ein eigenes Werckzeug, die Windwage genannt, dazu erfunden. Dieſe Windwage iſt ein Gefäß von Zinn, oder von anderm Metall, darauf zum Zierath ein erhabener Deckel feſt gelötet iſt. Aus der Mitte deſſelben Deckels tritt eine gläſerne Röhre, faſt einer Viertel-Ellen lang, oben heraus, und iſt gleichfalls an das Gefäß feſt gelötet, daß keine Lufft an dem Orte der Zuſammenfügung herausgehen kan.

§. 36.

An einer Seite dieſer Büchſe oder dieſes Käſtleins, ſo etwa 2 bis 3 Zoll lang, und halb ſo breit und tief iſt, befindet ſich ein hervorragendes Mundloch, faſt wie ein Zapffe geſtaltet. Durch daſſelbe Mundloch wird Waſſer, oder ſonſt eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegoſſen; ein Löchlein mit Fleiß in die Windröhre oder in den Canal der Windlade gebohret, und beſagter Zapffe in ſolches Löchlein dicht und feſt hineingeſteckt, daß er eben ſo hält und gepfroffet iſt, wie der Hahn in einer Tonne oder in einem Faſſe.

§. 37.

So bald nun der Balg getreten wird, ſteiget das Waſſer in die gläſerne Röhre (welche etwa einen halben Zoll im Durchſchnitt hat) hinauf, und wenn der Wind richtig iſt, oder beſtändig einerley bleibet, ſtehet auch das Waſſer an ſeinem Orte unbeweglich ſtill, man mag die Bälge treten, wie man will. Iſt der Wind aber unrichtig, daß er bald gelinde, bald ſtarck anbläſet, ſo ſtehet auch die Feuchtigkeit im Röhrlein nicht ſtille, ſondern bewegt ſich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger, nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit heget. Hinter dem Röhrlein iſt ein Täflein befeſtiget, auf welchem mit abgetheilten Graden und Ziefern, nach Art der Wetterglöſer, angedeutet wird, wie hoch eigentlich der Wind das Waſſer treibet und treiben ſoll.

§. 38.

Die Probe des Ladens geſchiehet entweder durch Hülffe eines brennenden Lichts, wenn man ſelbiges aller Orten, bey den Fugen vorhält, und ſiehet, ob nichts herausblaſe, wenn die Bälge getreten werden. Oder aber, man drucket, bey abgezogenen Regiſtern, das gantze Clavier oder die Griff-Tafel mit beiden Armen nieder, welches auch, und zwar füglicher, mit kleinen Bretern und einem darauf geſetzten Gewichte geſchehen kan. Vermeint man alsdenn, bey getretenen Bälgen und vollem

vollem Winde, kein Geſchwirre und Geſäuſel, ſo iſt die Lade dicht und gut. So viel vom dritten Punct. Nun kommen wir zum Pfeifwerck.

§. 39.

Alle Orgel-Pfeiffen werden in zwo Claſſen oder Ordnungen geſtellet, nehmlich in Flöten und Röhren, in Flötwerck und Schnarrwerck, wie die Kunſtwörter lauten. Jenes iſt entweder offen, oder zugedeckt, daher die Gedacte ihren Nahmen haben. Es iſt entweder von Holtz oder von Metall; hat ſeine labia, Leffzen oder Mundlöcher, Mundſtücke; den eingelöteten Kern; die Seiten-Bärte u. ſ. w.

§. 40.

Man braucht bey Einrichtung der metallenen Flöt-Pfeiffen zum rechten Ton oder Klang ein Stimmhorn, womit die Pfeiffen etwas eingedruckt, oder auch erweitert werden können, auf daß ſie ihre rechte Stimmung bekommen. Sonſt darff eine bloſſe Pfeiffe von der erſten Claſſe, wenn ſie einmahl von dem Orgelbauer wol geſtimmet iſt, nicht viel Wartens noch Corrigirens, weil ſie ihren beſtändigen Ton behält. Iſt ſie aber ein- oder ausgebogen, hat Ohren oder Einſchnitte, ſo darff man nur ſicher dencken, der Meiſter, der ſie gemacht, ſey nicht weit her geweſen.

§. 41.

Die Bedeckung der Pfeiffen und Flöten werden Hüte oder Stülpen genannt. Einige haben oben Röhrlein, die ſpitz zugehen, und die heiſſet man Rohrflöten; obwol zwiſchen denſelben und einem gewöhnlichen Gedact kein groſſer Unterſchied im Klange vernommen wird.

§. 42.

Das Uberſchlagen des Tons in den gedeckten Pfeiffen nennet man Filpen, und entſtehet ſolches daher, daß der Kern zu hoch lieget. Dieſer Kern muß in offenen Pfeiffen ſo liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinſehen kan. Wenn der Pfeiffenfuß zerdruckt, oder mit Löchern durchboret iſt, bemerckt ſolches eine Unrichtigkeit der Windlade.

§. 43.

Von dem offenen Flötwerck ſind einige Arten der Pfeiffen gleichaus geſtaltet, und ihre Verhältniſſe befinden ſich allenthalben von einerley Weite, ſo oben, als unten, und in der Mitte. Andre aber nicht alſo. Einige der erſten haben lange, enge und ſchmale Maaß; einige ſind kurtz und weit, als die ſogenannten Hohl-Flöten. Weite Pfeiffen klingen prächtig und ernſthafft; enge lieblich und ſcharff.

§. 44.

Die ungleich-geſtalte Pfeiffen ſind wiederum auch zweierley. Etliche ſind unten weit und oben enge, als die Gemshörner, Spitzflöten und Flachflöten. Etliche aber oben weit und unten enge, als der Dulcian ꝛc. §. 45.

Die zugedeckten Flötwercke ſind entweder gantz gedeckt, als die Quintadeen*) und Gedacte, allerley Gröſſe; andre aber, als die erwehnten Rohrflöten, ſind auf dem Deckel in etwas eröffnet. Alle gedeckte Pfeiffen klingen eine Octave tiefer, als wenn ſie offen ſind. Woher das? der Klang fährt erſt hinauf, und weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder herumter und zum Mundloche heraus gehen. Wenn nun die Bewegung alſo ihren Weg verdoppelt, iſt es eben ſo viel, als ob die Pfeiffe noch einmahl ſo lang wäre: woraus denn die Tiefe entſtehet.

§. 46.

Mixturen haben 10, 12, ja wol 20 Pfeifflein auf einem Taſten. Die gröſte derſelben hat nur 4 Fuß am Ton†). Man nennet dieſe Verſammlung ſo vieler Pfeifflein auf einem Clave gemeiniglich einen Chor, und zwar mit gutem Fuge. Solcher Chor aber erſtreckt ſich weiter nicht, als nur höchſtens auf eine eintzige Octave oder 12 Taſten, und wird viermahl wiederholet, im Fall die Griff-Tafel des Claviers, oder die Einrichtung des Werckes, wie gebräuchlich, aus vier völligen Octaven beſtehet. Im erſten Theil des **) Orcheſters, wie auch in meiner Ausgabe des Niedts ††) iſt ſchon Nachricht hievon gegeben, und die Beſchaffenheit des Stimmwercks der Mixturen, ſowol als deſſen Gebrauch gezeiget worden: wobey wirs auch, Kürtze halber, bewenden laſſen.

*) Iſt ſo viel geſagt, als ein Qvintgetön. Einige heiſſen es Quinta ad una, mit einem vorgeſetzten quaſi. Auf neu Latein Quintitenens, und zerſtümmelter Weiſe Quintatön. Dieſes tönen nennen die Frantzoſen Quintadiner, welches zehenmahl toller iſt, als alles andre. Herrliche Zeugniſſe der Unwiſſenheit. Das labium iſt bey dieſem Flötwerck ſo zweideutig, daß es, nebſt dem Grundklange, auch eine gelinde Qvint deſſelben über ſich hören läßt. S. Niedts zweiten Theil p. 113.

†) Von der Bedeutung dieſer Ton-Maaſſe ſoll ſogleich eine Erläuterung gegeben werden.

**) p. 258 ſq. ††) p. 111 des zweiten Theils muſicaliſcher Handleitung.

Digitized by Google

§. 47.

Mit den Schnarr- oder Rohr-Werck hat es inzwiſchen eine gantz andre Bewandtniß, als mit dem Pfeiff- oder Filtwerck. Man nennet jenes mit beſſerm Recht ein Rohr- als ein Schnarrwerck, weil gemeiniglich die Cörper deſſelben auf gewiſſen Klötzern ſtehen, die man Stiefel heiſſet, und ihre meßingene Blätter haben, die ein ſanfftes Schnarren verurſachen, als etwa ein Oboe-Rohr: wie es denn auch nicht ſtärcker ſeyn ſollte.

§. 48.

Es kommen ferner dabey zu betrachten vor die **Krücken**, oder der meßingene Drat, welcher beweglich iſt, und dabey man die Rohrpfeiffen ſtimmet, mittelſt eines *) **Stimm-Eiſens**, deſſen Kunſt-Nahmen plectrum †) iſt, und mit welchem man den Drat bald ein wenig herausziehet, bald ſanffte wiederum einſchläget. Solche Ausziehung der Krücken macht den Klang um etwas tiefer, weil die Leſze der Pfeiffe dadurch erweitert wird; das Einſchlagen aber erhöhet den Ton. Die Mundſtücke der gröſſern Pfeiffen im Rohrwerck pfleget man wol mit Leder zu füttern, damit ſie nicht zu ſehr knaſtern.

§. 49.

Das beſchwerlichſte iſt, daß die Rohr-Pfeiffen dieſer zweyten Claſſe, weil ſie mit iedem Wetter, das ſich verändert, ihren Ton etwas erheben oder fallen laſſen, auch eben ſo offt reingeſtimmet werden müſſen. Daher einige ungedultige Organiſten übel darauf zu ſprechen geweſen, und das Sprichwort aufgebracht haben: **Schnarrwerck, Narrwerck!** ingleichen: **verſtimmtes Regal, Organiſten Qvaal.**

§. 50.

Sonſt ſind dieſe Rohr- oder Schnarr-Wercke zweierley: etliche mit offenen Pfeiffen, als Poſaunen, Trommeten, Krummhörner, Regalen, Zincken, Cornette, Schalmeyen, und inſonderheit die ſo genannte vox humana oder nachgeahmte **Menſchen-Stimme**. Andre haben zugedeckte Pfeiffen, als der Fagot, die Sordunen **), welche noch ein verborgenes corpus mit ziemlich langen Röhren in ſich faſſen, die Bar-Pfeiffen ꝛc.

§. 51.

Vor allen muß man ſich bey dieſem Weſen in die Tonmaaſſe ſchicken lernen. Es richtet ſich dieſelbe nicht, wie mancher meinen mögte, nach der Pfeiffen Länge oder Kürtze: denn der Durchſchnitt (diamerer) kan allemahl mit ſeiner Weite oder Enge den Abgang oder Zuwachs in der Maaſſe einer Pfeiffe ſowol erſetzen, als zu Wege bringen. Wiewol es, dem Urſprunge nach, zu der Zeit, da die Orgelwercke nur aus einem bloſſen Principal beſtanden, mit der Abmeſſung ſo beſchaffen geweſen ſeyn mag, daß z. E. die gröſſeſte Pfeiffe, von ihrem Mundſtücke anzurechnen, 8 Fuß in der Höhe gehalten.

§. 52.

Es bedeutet aber die in den Orgelwercken und ſonſt gebräuchliche Tonmaaſſe eigentlich nur die Qvantität des Klanges, nicht des Werckzeuges. Es mögen die Pfeiffen kurtz oder lang ſeyn. Die Maaſſe iſt alſo, nach heutigem Verſtande, nicht mechaniſch, ſondern phyſicaliſch.

§. 53.

Wenn demnach ein Regiſter von 8 Fuß Ton vorkömmt, iſt ſolches durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges den menſchlichen Stimmen gleich. Dieſes zum Grunde geſetzt, kan man leicht erachten, daß 4 Fuß am Ton einen ſolchen Chor andeute, der um eine Octave höher klingt, als jener: ingleichen daß 2 Fuß abermahl eine erhöhete Octave, **durch das gantze Clavier**, erfordert, u. ſ. w.

*) Dieſes Stimm-Eiſen muß mit dem obigen Stimm-Horn §. 40 nicht vermiſchet werden; vielweniger mit den gewöhnlichen Stimm-Hämmern.

†) Plectrum heiſſet ſonſt ein Fidelbogen, oder dergleichen Werckzeug, wenn es von πλέκω, plico, necto, texo hergeleitet wird; hier aber, da es von πλήσσω, percutio, ſeinen Urſprung nimmt, bedeutet es ein Stimm-Eiſen, ein Hämmerlein zum Orgelſtimmen.

) Vom ſurdo ſono oder gedämpfften Klange kömmt das welſche Wort Sordino, welches die Teutſchen Trompeter in **Sordün verwandelt haben. Ein ungelehrter Orgelmacher hat aber etwa das Für ein B angeſehen, und ſolches Orgel-Regiſter **Bordun** genannt, mit welchem Nahmen es noch ſtarck herhalten, ja ſich endlich gar zum Bourdon, zur ſummenden Weſpe machen laſſen muß. Die das Wort bourdon aus dem Niederſächſiſchen herleiten wollen, fehlen gröblich. Den crepitum emittere heißt bey uns nicht burden, ſondern purren, mit verlöf to ſeggen. Es heiſſen auch die Hölzgen, ſo man in die Trompeten ſteckt, nicht Sordini: denn ein Schnuptuch kans auch thun; ſondern die ſolchergeſtalt gedämpffte Trompeten ſelbſt nennet man Sordini, in Gegenhaltung der Clarini.

Digitized by Google

u. ſ. w. Hieraus folget ferner, daß die ſechszehnfüßige Tonmaaſſe eine Octave tiefer; die zwey und dreißigfüßige aber die allertiefeſte, durch das gantze Werck, andeute.

§. 54.

Wir haben bekannter maaſſen auf unſern gewöhnlichen Clavieren von 8 Fuß Ton fünf Taſten, die c heiſſen, daran wollen wir denen ein Exempel geben, die obiges nicht ſogleich begreiffen können. Solls nun 2 Fuß Ton werden, ſo muß das erſte oder tiefeſte c klingen wie ſonſt das dritte, und alle andre Claves richten ſich darnach. Solls 4 Fuß ſeyn, ſo lautet daſſelbe erſte c wie das zweite ꝛc. Solls 16 Fuß ſeyn, ſo klingt das dritte c wie ſonſt das zweite, und wenns 32 Fuß iſt, gehet daſſelbe dritte c ſo tief wie ſonſt das erſte. Die gantze Reihe desgleichen.

§. 55.

Findet man aber die Zahlen 3, 6, 12, 24 an den Orgelzügen der Regiſter, ſo zielen ſolche auf eine Vergröſſerung oder Verringerung der Höhe und Tiefe des Klanges, nicht Octaven-Weiſe, wie vorhin gemeldet worden, ſondern durch die Qvint; ungeachtet man auch (wiewol mit Unrecht) ein wircklich zwey und dreißigfüßiges Stimmwerck, wenns nicht tiefer als bis ins F gehet, vier und zwantzigfüßig zu nennen pfleget. Dabey es denn wol, was der Pfeiffen Länge, nicht aber was die Klänge betrifft, ſeine Richtigkeit haben mag. S. §. 62.

§. 56.

Von der Temperatur iſt bereits in dem dritten Hauptſtück des erſten Theils de Canonica gehandelt, welches der günſtige Leſer bey dieſer Gelegenheit nachſchlagen, und ſicherlich glauben wolle, daß kein verſtändiger Menſch den Nutzen der Meßkunſt in der Harmonik leugne; wol aber dieſes, daß ſich die gantze Muſik darauf gründe. Denn das allerſchönſte und richtigſte Inſtrument, das Muſter aller klingenden Werckzeuge, die menſchliche Stimme, weiß eben ſo wenig von der Temperatur-Kunſt, als die übrigen Inſtrumente, die ihrer gar nicht brauchen; auſſer dem einzigen Clavier, und der Harffe oder dem Hackbret. Und wenn die Temperatur-Kunſt auch bey allen Inſtrumenten nöthig oder nützlich wäre, ſo machte doch ihre richtige Stimmung eben ſo wenig eine Muſik aus, als ein feingedeckter Tiſch ohne Speiſen eine Mahlzeit ſeyn kan.

§. 57.

Was aber das eigentliche Stimmen der Orgeln anlanget, ſo iſt dabey dieſer Vortheil in Acht zu nehmen. Wenn man z. E. ein Rohrwerck von 16 Fuß rein ſtimmen will, ziehet man ein Flötwerck, als nehmlich ein Principal *) oder Octav von 8 Fuß dabey an: weil die Bebungen der feinern Klänge häuffiger und ſchärffer ins Gehör dringen, zumahl aus einer feſtgeſtimmten Pfeiffe, als die Wallungen eines gröbern Lauts in einem wanckenden Rohrwerck. Iſt aber dieſes, wenn es geſtimmet werden ſoll, nur achtfüßig, ſo nimmt man gerne eine Octave von vier Fuß dabey zur Richtſchnur, und folget derſelben.

§. 58.

Zu einem Schnarrwerck hergegen von vier Fuß, weil es etwas jung †) iſt, ziehet man gerne bey dem Stimmen ein achtfüßiges Principal, als eine ſogenannte æqual-Stimme **), und daneben eine vierfüßige Octave, nach welchen beiden man jenes Rohrwerck am ſicherſten rein ſtimmet. Denn die Pfeiffen, ſo mit dem Rohrwerck gleich am Ton ſind, betriegen das Gehör, dem ſie nimmer rein vorkommen: und darum muß allemahl eine Ungleichheit in ihrer Maaſſe beobachtet werden.

§. 59.

Alles offene Pfeiff- oder Flöt-Werck wird am Klange erhöhet, wenn man die Cörper oben erweitert; es ſey nun wenig oder viel. Druckt man ſie aber mit dem Stimmhorn enger zuſammen, ſo wird der Ton gröber.

§. 60.

Die Gedacte werden mittelſt ihrer Stülpen oder Hüte geſtimmet. Je niedriger man dieſelbe druckt oder ſanfft einſchlägt, ie höher wird der Klang. Löſet man ſie aber, und hebt ſie etwas empor, ſo klingt die Pfeiffe tiefer. Wenn die Gedacte oben zugelöthet ſind, und keine bewegliche Hüte haben, müſſen ſie bey ihren Bärten geſtimmet werden: ie weiter man nun dieſe vom labio oder Mundloch abbieget, ie höher wird der Klang; und ſo umgekehrt.

*) Dieſes offene Pfeiffwerck wird deswegen Principal genannt, weil es gemeiniglich vorne an im Geſichte ſtehet.

†) Jung im Klange iſt ſo viel, als hoch und fein.

**) Achtfüßige Orgelſtimmen werden deswegen æqual genannt, weil ſie mit der Menſchen-Stimme an Höhe übereinkommen.

Digitized by Google

§. 61.

Der eigentlichen Claviere oder Griff-Tafeln ſind bald zwey, bald drey, bald vier, bald fünff, wenn wir das Pedal, worauf mit den Füſſen geſpielet wird, mit rechnen, wie billig iſt: denn es hat auch ſeine Claves. Die Erfindung iſt obbeſagter maaſſen etwas über 250 Jahr alt. Sind der Claviere nur zwey, ſo unterſcheidet man ſie gern durch die bloſſe Benennung des Manuals und Pedals.

§. 62.

Durch gantz Welſchland †) ſoll gebräuchlich ſeyn, das Pedal nur mit Draat ans Manual anzuhangen, ſo daß eigentlich nur ein einziges Clavier vorhanden iſt. Z. E. die Orgel in der St. Marcus-Kirche zu Venedig hat 9 Stimmen: Sub-Principal-Baſs, das F im Geſichte, 24 Fuß (mit dem gemeinen Mann zu reden). Tiefer geht es nicht. Principal 16 Fuß. Octava 8. Decima nona 3 f. iſt eine Qvint. Quintadecima 3 f. iſt eine Super-Octava. Viceſima ſecunda, 2 f. (iſt eine Octave biscompoſita). Viceſima ſeſta 1⅓ (ein Qvintlein). Viceſima nona 1 f. (Octava ter compoſita) Flauto, 8 f. Das iſt alles, und kein ander Clavier; ſondern das Pedal iſt am Manual beſeſtiget, und gibt eben dieſelben Tone von ſich. So ſchwach aber auch dieſes Werckleín ſcheinet, ſo wol gefällt es mir doch, daß die Mixturen fein zertheilet ſind, und in bloſſen Qvint- und Octav-Regiſtern beſtehen. Daher es denn auch, zumahl wegen Abgang des Rohrwercks, ſehr rein klingen, und wenig Stimmens gebrauchen muß.

§. 63.

Sind der Claviere drey, ſo heiſſen die beiden Manuale das **Werck** und das **Rück-Poſitiv**: weil gemeiniglich bey dieſer Einrichtung die Pfeiffen des letztgenannten ſo ſtehen, daß der Organiſt, wenn er ſitzt und ſpielt, ihnen den Rücken zuwendet. Einige Orgeln haben, Statt dieſes Rück-Poſitives, ein ſo genanntes **Seiten-Werck**: nachdem es nehmlich die Lage und Beſchaffenheit des Ortes am beqvemſten zulaſſen will.

§. 64.

Sind der Claviere vier, ſo nennet man das dritte Manual die **Bruſt**, weil die Pfeiffen, die dazu gehören, gemeiniglich in der Höhe, als gleichſam an der Bruſt des Gebäudes, in kleiner Maaſſe ihre Stelle finden. Sind der Claviere aber fünf, ſo trägt das vierte Manual den Nahmen eines **Ober-Wercks**.

§. 65.

Sind die Taſten oder Tangenten zu hart, zu faul, oder fallen zu tief, ſo iſt ein Clavier deſto ſchwerer zu beſpielen, und wird ſolches für einen groſſen Fehler gerechnet. Iſt aber die Taſtatur gar zu gelinde zu greiffen, ſo wird ſie offt hin und wieder beliegen bleiben, nicht leicht wieder in die Höhe ſpringen; ſondern viel Heulens verurſachen, vornehmlich im Pedal-Clavier, wenn ein wenig hart darauf getreten, und irgend auf einem oder andern F Ton etwas lange ausgehalten wird. Welcher fehler denn noch weit gröſſer iſt, als der vorige.

§. 66.

Es müſſen auch die Taſten der Claviere ſo eingetheilet ſeyn, daß ſie weder raſſeln noch klappern. Das erſte geſchicht, wenn ſie zu enge an einander liegen und ſich reiben: das andre, wenn ſie zu weit von einander ſind. Dieſes Uibel trifft man offt in den Pedälen an, in welchen das ungeſtrichene d gerade unter dem eingeſtrichenen dis des Manuals, oder das c genau unter dem $\overline{cis}$ liegen muß; ſonſt läßt ſich nicht gut darauf fortkommen. **Kurtze Octaven** ſind gar nicht zu loben, das iſt: die groſſe Claves oder ihre Taſten Cis, Dis, Fis, Gis müſſen im Pedal-Baß nicht fehlen, noch im Manual ſamt dem D und E über einander her, ſondern in völliger Länge und Ordnung da ſtehen.

§. 67.

Die Regiſterzüge und Verbindungen der Orgelſtimmen ſind dieſes Orts nicht zu verſtehen von ihrer Anlegung und Einrichtung, welche, und wie viel nehmlich in einem Wercke ſeyn ſollen: Denn da muß man die Beſchreibungen und Verzeichniſſe der beſten Orgeln unterſuchen, und abſonderlich diejenigen ſammlen, die etliche 50 bis 70 Stimmen allerley Art aufweiſen. Es iſt zwar; manchesmahl viel unnützes Zeug darunter, inſonderheit an den überhäufften **Mixturen, Scharffen, vielfächigen Cornetten, Rauſch-Pfeiffen, Qvinten, Sedecimen, Tertianen, Sesqvialtern** und dergleichen. Aber hier findet ſich der Ort und Raum nicht, ſich darüber auszulaſſen.

§. 68.

Nur iſt was abgeſchmacktes, wenn z. E. 50 klingende Stimmen (darunter zwo halbe) noch 14 ſtumme

†) La pluspart des Orgues en Italie n'y ſont que pour ſervir les voix, & pour Faire paroitre les autres Inſtrumens. *Trait. d'Hiſt. moral. & d'eloquence.*

ſtumme Regiſter neben ſich haben, damit ja 64 Züge herauskommen, und die Paucken, die Cal-canten-Glocke, die Engel, die Sonnen, die Adler, die Cymbeln ſamt andern Puppen- oder Kinderſpiel, ihre Figur machen. Kirchen-Vorſteher müſſen hievor gewarnet werden. Ein Capellmeiſter kan ſolches am beſten thun: denn viele Organiſten ſpielen mit den Orgelbauern, die nur ihren Gewinn ſuchen, offtmahls unter der Decke.

§. 69.

Laßt uns denn nur mit wenigen Worten anzeigen, wie man überhaupt die Orgel-Stimmen oder Regiſter zuſammen anziehen, und mit denſelben allerhand Veränderungen machen, oder klüglich abwechſeln könne. Da iſt denn die erſte Regel dieſe:

§. 70.

Man ſoll nicht gern, wenn Solo geſpielet wird, zwo gleiche Stimmen, deren Pfeiffen nicht einerley Geſtalt haben, neben oder mit einander gebrauchen: weil die Ungleichheit des Tons niemahls deutlicher und mit mehrer Wiederwärtigkeit vernommen werden mag, als eben bey der vermeinten Gleichheit. Ja, wenn auch ſchon zwo Stimmen um eine Octave von einander unterſchieden ſind, daß z. E. die eine acht-die andre vierfüßig iſt, ſo machen doch die weiten Pfeiffen mit den engen immer einigen Mislaut.

§. 71.

Durch die zwo gleiche Stimmen verſtehen wir ſolche, die beide von 8 oder von 4 Fuß Ton ſind ꝛc. Und durch die Geſtalt der Pfeiffen, wenn z. E. die eine kurtz und weit; die andre aber lang und eng iſt.

§. 72.

Man ziehet auch ein Flöt- und Rohrwerck zuſammen auf einem und demſelben Clavier an; ob es gleich auf zweien unterſchiedenen Clavieren gar wol geſchehen kan. Iſt aber eine ſtarcke Gemeine, und dabey eine ſchwache Orgel vorhanden, ſo hat Noth kein Gebot: bevorab, wenn mit dem Singen der gantzen Verſammlung eingeſpielet werden ſoll.

§. 73.

Wer grobe und tief-klingende Stimmen anziehen will, der muß mehr Ernſthafftigkeit, als flüchtiges Weſen im Spielen gebrauchen. Wer aber vermiſchte Regiſter, ſamt kleinem und jungen Stimmwerck unter Händen hat, und ſolches liebet, der kan ſich nur auf geſchwinde und bunte Stücke gefaßt machen.

§. 74.

Uiberhaupt theilen ſich die Orgel-Züge in zwo Gattungen. Zur erſten gehört das volle Werck; zur andern zehlet man alle übrige vielfältige Veränderungen, die ſich mit verſchiedenen Clavieren beſonders, und mit ſchwächern, iedoch ausgeſuchten Stimmen machen laſſen.

§. 75.

Wenn nun die Orgel zur Einſtimmung mit der Muſik gebraucht werden ſoll, braucht man beide Gattungen der Züge, nachdem der Chor ſtarck oder mittelmäßig iſt. Iſt er gar ſtarck beſetzt, ſo muß das volle Werck herhalten, und ferner nach Maaßgebung, bis auf eine Solo, das entweder geſungen oder auf einem Inſtrument, z. E. auf der Geige, Oboe ꝛc. geſpielet wird, wobey es die Orgel mit dem eintzigen, achtfüßigen Gedact beſtellen kan.

§. 76.

Es gehören zum vollen Werck die Principale, die Sordunen, die Salcionale oder Salicete (Weiden-Pfeiffen) die Rauſch-Pfeiffen, die Octaven, die Qvinten, Mixturen, Scharffen (kleine Mixturen von drey Pfeiffen) Qvintadeen, Zimbeln, Naſat, die Terzien, Sesqvialtern, Super-Octaven, Poſaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Poſaunen ſind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeſchloſſen bleibet; indem es daſelbſt, wegen der Höhe, zu ſehr ſchnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundſtücke, wie billig, gefüttert ſind.

§. 77.

Wegen des Wortes Naſat habe folgendes zu erinnern. Es iſt eine ausgemachte Wahrheit, daß die meiſten Verbeſſerungen der Orgelwercke, was abſonderlich die Windladen und Regiſter-Stimmen betrifft, vornehmlich von den Niederländern und Brabandern *) herrühren, auch daß bey ihnen das Principal der Vorſatz oder Präſtant, die Mixtur der Hinterſatz, und die zum vollen Wercke gehörigen Qvint-Stimmen der Nachſatz (Naſat) geheiſſen haben.

*) vid. Prætor. Organogr. p. 107, 117, 131.

§. 78.

Daher muß es einem Sprachkündigen ſehr fremd vorkommen, wenn das letztgenannte Orgel-Regiſter, deſſen Niederländiſcher Nahm ſich ſo fern zu den andern Füll-Stimmen und ihrer Benennung reimet, auch der Wirckung und dem Gebrauch einer gedeckten Qvint, ſonſt Gemshorn †) genannt, ein völliges Genüge leiſtet, von den Herren Frantzoſen *) kurtzum Nazard, oder gar Nasarde (welches einen Naſenſtüber bedeutet) geſchrieben wird: indem ſie vermeinen, der Klang habe ich weiß nicht was **nöſelndes, nieſelndes** oder **durch die Naſe ſingendes** an ſich.

§. 79.

Sie gründen ſolchen Wahn hauptſächlich auf die gantz kleine Geſtalt einiger zum Naſat gehörigen Pfeiffen; da es doch bekannter maaſſen **Gemshörner** gibt, nicht nur von anderthalb, ſondern von 2, 4, 8, bis 16 Fuß Ton, die wahrlich groß genug an der Pfeiffen-Maaſſe ſind. Zu dem iſt das vermeinte Nöſeln und Nieſeln eben kein ſo angenehmes Ding, daß man es in die Orgelwercke zu bringen Urſach hätte. Wir nennen hier in Hamburg **nüſſeln** und **nähleln**, wenn einer lange ſuchet oder kaubet, und nicht fortkömmt: weil die Leute dabey gemeiniglich viel ſchnauben und puhſten; aber was hat das mit dem **Nachſatz** zu thun?

§. 80.

Endlich iſt auch das Wort Nazard, welches eigentlich Naſillard heiſſen ſollte, eine ſehr niederträchtige **) Ausdrückung, deren man ſich endlich wol im poſſirlichen oder kurtzweiligen Styl, nimmer aber in ernſthafften Dingen, vielweniger in Gottsgeheiligten Sachen bedienen ſollte. So unmöglich es demnach iſt, daß bourdon von **purten** herkommen kan, ſo wenig Grund hat es auch, wenn man die Qvelle des Naſats in der Naſe ſuchen will.

§. 81.

Ich habe mich nur zur Probe ein wenig hiebey aufgehalten, um zu zeigen, wie groſſe Urſache die Tonkünſtler haben, ſich vorzuſehen, daß ſie den Gelehrten keine Gelegenheit zum Spott oder Lachen geben mögen. Wir fahren indeſſen in unſerm Vorhaben fort.

§. 82.

Von der zweiten Gattung unſer Orgelzüge auch einige Exempel beizubringen, könnte man, bey Ausführung eines Chorals mit zwey Clavieren und dem Pedal etwa folgende Einrichtung machen:

Im Wercke die Trommete 16 Fuß, eine Spitzflöte von 8 und eine Octave von 4 Fuß.
Oder im **Oberwercke** Trommete 8 f. Jincke 8 f. Flöte 4 f. Naſat 3 f. Dazu
Im **Rück-Poſitive** das bloſſe Gedact 8 f. und
Im **Pedal** Dulcian 16 f. Trommete 8 f. Sub-Baß 16 f. Cornet 2 f. Poſaune 16 f. und Principal 16 f.

§. 83.

Wollte man mit allen fünf Clavieren, wo ihrer ſo viel vorhanden ſind, etwas ausführen, da die Manuale ſtuffenweiſe, eines ſchwächer als das andre angezogen würden, ſo könnte man wehlen:

Im Wercke Principal 16, Octave 8, Octave 4, Octave 2, Rauſchpfeiffe 2 fach, Mixtur.
Im **Rückpoſitive** Principal 8, Qvintadeen 8, Octave 4, Seſqvialtern 2 und etwa ein Qvintflötgen von 1⅓ f.
In der **Bruſt** Principal 8, Octave 4, Scharff, welches nicht ſo vielfach als die Mixtur.
Im **Oberwerck** Principal 8 und Scharff: das iſt genug zur vierten Stuffe. Bey allen dieſen aber müſte man nehmen:
Im Pedal Principal 32, Groß-Poſaun 32, Principal 16, Poſaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Rauſchpfeiffe.

§. 84.

Hiernächſt klingen auch nicht übel auf einem Clavier zuſammen die Rohrflöte 8, Spitzflöte 4, Waldflöte 2 und das **Sifflet** 1 Fuß. Im Pedal ſchicken ſich dazu: Principal 16 allein. Oder, ſo mans ſtärcker verlanget, ein Gemshorn von 8 f. zur Geſellſchafft. Dieſe Eintheilung iſt nach hieſiger Cathrinen-Orgel gemacht.

§. 85.

Es wird hiebey gefraget, ob **Sifflet** und **Spitzflöte** einerley ſey? Darauf antworte mit Nein, aus folgenden Urſachen. Erſtlich, weil in vielen Orgelwercken Spitzflöten und Sifflet, als verſchie-

†) Bey den Gelehrten Diapente pileata, deren Pfeiffen oben nur halb ſo weit, als unten ſind.
**) Wie ich ſchon vor mehr als 20 Jahren beym Sauveur, in den Mem. de l'Acad. Roy. 1702 p. 419 geleſen habe: la Quarte de Nazard, le double Nazard.
*) Un mot ou expreſſion baſſe, dont on ſe ſert dans le ſtile comique ou burleſque. *Dict. de Boyer.*

Digitized by Google

verſchiedene Regiſter, auf einem einzigen Clavier vorkommen †). Fürs zweite, weil das Siflet, (nicht Ziflit, vielweniger Suifloit, wie es hin und wieder angeſchrieben ſtehet) vom Frantzöſiſchen Siffler, auf dem Maule pfeiffen, herkömmt, und nur ein gar ſchwaches Stimmwerck iſt, ſo gemeiniglich aus einem einzigen oder anderthalb Fuß Ton, aufs höheſte aus 2 Fuß gearbeitet wird, gar nicht ſpitzig, ſondern gleichaus geſtaltet iſt; daher ſie denn auch in etlichen Orgeln mit Recht **Kleinflöte** genennet, und unter die Principal-Stimmen zum vollen Werck mitgerechnet zu werden pfleget, als eine Gattung der **Hohl- und Waldflöten**, dazu auch die ſo genanten **Nachthörner** gehören.

§. 86.

Hingegen iſt die **Spillflöte**, ſo den Nahmen von Spill, tenuis, ſubtilis, hat, oder beſſer geſagt, die **Spitzflöte** eine Art von **Gemshörnern** *); nur daß ſie im Mundloche weiter, und oben etwas mehr zugeſpitzet iſt, als dieſe. Ihre Cörper ſind alſo nicht von einer gleichen Weite, wie die Pfeifflein des **Sifflets**.

§. 87.

Einige vermiſchen die **Spitzflöten** mit den **Block-Pflock-Flach-oder Plock-Flöten**. Des Klanges halber ginge es ſchon einiger maaſſen an: weil die Spitzflöten, wenn ſie etwas weiter gemacht werden, als die Gemshörner, faſt eben ſo ſtumpf lauten, als die **Plock-Flöten**. Es haben aber die Spitzflöten gemeiniglich 8 oder 4 Fuß Ton, ſelten 2 wie die Plockflöten; niemahls weniger.

§. 88.

Zu eintzeln Melodien auf einem beſondern Orgel-Clavier bedienet man ſich mit guter Art eines Stimmwercks, welches **Viola da Gamba** heiſſet; oder eines achtfüßigen Principals mit einem Cornet; oder einer ſo genannten **Overflöte**; oder eines achtfüßigen Gedacts mit einer zweifüßigen Waldflöte; oder einer Trommete 8 Fuß; oder eines **Clairon** ††) von 4; oder auch der vocis humanæ, welches ein feines Rohrwerck iſt. Im Pedal kan es ein Principal von 16 Fuß beſtellen. Will mans aber ſtärcker haben, mag ein **Violone** von 16 und ein Nachthorn von 4 die Stelle des Baſſes vertreten.

§. 89.

Das Wort **Violone** ſchreiben die Orgelmacher auch unrecht, **Violon**. Sie bemercken oder wiſſen nicht, daß der bloſſe Zuſatz eines einzigen Buchſtabs, e, aus einer Diſcant-Geige eine Baß-Geige machen kan. **Violon** iſt Frantzöſiſch, und heiſſet eine Diſcant-Geige; **Violone** aber iſt Welſch, und heiſſet eine Baß-Geige.

§. 90.

Wer endlich von der ſinnlichen Unterſuchung und Probe eines Orgelwercks, d. i. von dem examine deſſelben, und den vielen dahin gehörigen Dingen einen völligern Unterricht haben will, als unſre Kürtze dieſesmahl erlaubet, dem ſchlagen wir zum Leſen vor: J. Phil. **Bendelers**, Organopœiam, Ao. 1690 zu Merſeburg gedruckt, 4; M. Prætorii offterwehnte Organographiam; Andr. **Werckmeiſters** zweimahl aufgelegte Orgel-Probe, letztens 1698 zu Quedlinburg 4; Caſp. Ernſt Carutii zu Cüſtrin 1683 herausgegebenes Examen Organi pneumatici. Er war Churfürſtl. Brandenburgiſcher Kellermeiſter und Organiſt in Cüſtrin: welches deswegen erinnere, weil ſeiner ſo wenig, als des folgenden, im waltherſchen Wörterbuche gedacht wird. Dav. **Schmidts** Preuſſiſche Orgel-Königin, welche ich nur im MS. beſitze, ohne daß ich ſagen könnte, ob das Buch gedruckt ſey oder nicht. Es wird aber darin abſonderlich von den Mängeln und Gebrechen der Orgeln, ingleichen von deren Verbeſſerungen (als den im Anfange dieſes Hauptſtückes §. 8 vorgeſchlagenen beiden wichtigen Puncten No. 3 & 4) mit ungemeinem Nachdruck gehandelt ꝛc.

§. 91.

Weil auch die beſagten Orts verzeichnete übrige 4 Artickel No. 5, 6, 7 und 8 mehr den Spieler, als die Inſtrumente ſelbſt betreffen, ſo wollen wir ſie im folgenden Haupt-Stücke kürtzlich betrachten, und einen kleinen Vorſchmack davon geben. Ein ieder thue, nach ſeiner Art, Erfahrung, und mit ſeinem liebſten Inſtrument auch einen ſolchen Verſuch. Mir mag dieſe Anzeige der nothwendigſten Stücke desjenigen Werckzeuges, ſo faſt alle andre in ſich begreifft, dieſesmahl genug ſeyn.

†) Vid. Prætor. Organogr. p. 174, 178 col. 1, 2. Anhang zur Niedtiſchen Handleitung p. 160 col. 1, p. 166 col. 1, 2, 3. p. 173 col. 1, p. 177 col. 1, p. 178 col. 1, 2, 3.

*) Gemshörner ſind unten weit und oben ſpitz. Nachthörner hergegen, oder Hohl-Flöten haben durchaus einerley, und zwar ziemliche Weite, und ein enges Labium.

††) Cleron *pro* Clairon, petite Trompette d'Orgues.

Digitized by Google

Fünf und zwantzigſtes Hauptſtück.

Von der Spiel-Kunſt.

*** *** ***

§. 1.

Die Wiſſenſchafft und Kunſt auf Inſtrumenten wol zu ſpielen, gewiſſe Grundſätze und Regeln, die alle mit der gantzen Tonlehre aus einer Haupt-Quelle flieſſen, davon zu geben; vornehmlich aber etwas geſchicktes darauf zu ſetzen, nennet man Organicam, insgemein die Inſtrumental-Muſik: weil ſie mit äuſſerlichen Werckzeugen zu thun hat, und auf ſelbigen die menſchliche Stimme ſo nachzuahmen ſuchet, daß alles gebührlich klinge und ſinge.

§. 2.

Es folget demnach, als eine unumſtößliche und allererſte Wahrheit in dieſem Stücke, daß auch derjenige, der etwas rechtes auf Inſtrumenten ſetzen oder ſpielen will, nothwendig die Singekunſt aus dem Gründe verſtehen, und alſo faſt mehr wiſſen müſſe, als ein bloſſer Sänger. Seines eigentlichen Thuns halber aber darff er deswegen eben kein Vocaliſt ſeyn: maaſſen die Gabe einer ſchönen Stimme nicht einem ieden mitgetheilet iſt.

§. 3.

Daher es denn auch kömmt, daß ſich weit mehr Leute auf die Spiel- als auf die Sing-Kunſt legen. Es ſind z. E. hier in Hamburg wol hundert Inſtrumentaliſten gegen zehn Sänger anzutreffen. So wird es wol aller Orten beſchaffen ſeyn.

§. 4.

Hiernächſt muß ein Organicus ſich auf ein eintziges Haupt-Inſtrument vor allen andern mit Fleiß und Ernſt legen; ohne zu wähnen, er könne auf einem ieden Inſtrumente im gleichen Grade ein Meiſter ſeyn oder werden. Aus ſolchen Wahn entſtehet anders nichts, als daß man von allen etwas, überhaupt aber nichts rechtes zu leiſten vermag.

§. 5.

Wiederum muß ſich auch niemand, abſonderlich von denen, die da componiren wollen, ſo ſtarck und beſonders eines eintzigen Inſtruments befleißigen, daß er darüber aller andern gar vergeſſen ſollte; er muß wenigſtens von einem ieden gebräuchlichen Inſtrumente ſo viel Kentniß haben, daß er unterſcheiden könne

I Ihre Stärcke.
II Ihren Sprengel oder Umfang.
III Ihren Styl oder ihre Spiel-Art, und
IV Ihren Nutzen.

§. 6.

Wenn iemand z. E. eine Viola da Gamba mit Trompeten und Paucken ſtreiten laſſen, oder den Oboe ins g herunter weiſen; oder den Chalumeau als ein Waldhorn hantieren; oder die Flöten weit häuffiger, als die Violinen brauchen wollte, der würde, wenn er gleich ſonſt das ſchönſte Clavier ſpielte, dennoch Gelegenheit zu lachen geben. Es darff niemand gedencken, daß nicht Leute genug zu finden, die wol noch thörichter verfahren würden, wenn es nicht, aus lauter eingeführter Gewohnheit, nachbliebe. Star*) gibt uns deſſen eine Probe. Aber die Gewohnheit iſt keine Kunſtform, und hat keine Grundſätze, die einem beizubringen, oder woraus ſolche Schlüſſe zu ziehen wären, welche zur überzeugenden Einſicht führen könnten.

§. 7.

Hiebey fällt mir die Frage ein: warum denn doch die guten Zincken und Poſaunen, welche vormahls geſchwiſtert waren, und bey den Herren Kunſtpfeiffern ſowol, als bey den Setzern, wie erſte Springfedern, in Anſehen ſtunden, anitzo ſo gantz und gar aus den Kirchen, wenigſtens aus den hieſigen, verwieſen zu ſeyn ſcheinen, als ob ſie für unfähig erkläret worden wären? Da doch das eine Inſtrument, bey aller ſeiner Härte, ſehr durchdringend iſt; das andre aber überaus prächtig tönet, und eine groſſe Kirche trefflich füllet. Wems beliebt, der beantworte die Frage.

§. 8.

Da nun einem ieden Virtuoſen übergelaſſen wird, ſein eignes Leib-Inſtrument zu unterſuchen und zu beſchreiben, wollen wir doch demſelben, wie im vorhergehenden Hauptſtücke von der äuſſerlichen

*) p. 62 des critiſchen Muſ.

lichen Beſchaffenheit geſchehen, auch alhier ein kleines Vorbild oder Muſter an eben dieſem vornehmſten Inſtrument von deſſen Gebrauch ertheilen, und zwar erſtlich von der Stärcke einer Orgel; zweitens von ihrem Sprengel; drittens von der Art und Weiſe ſie zu beſpielen; viertens von ihrem Nutzen; fünftens aber, als in einer Zugabe, von den bekannteſten und beſten Meiſtern oder Organ-bis unſrer Zeiten auf das kürtzeſte handeln. Es wird hernach ein leichtes ſeyn, dieſe und unſre andre Vorträge, weiter auszuarbeiten.

§. 9.

Was demnach erſtlich die **Stärcke** einer groſſen Orgel betrifft, ſo dürffte ihr wol keines von allen Inſtrumenten in der Welt darin zu vergleichen ſeyn. Sie hat faſt alle Arten andrer Inſtrumente, ja die Menſchen-Stimme ſelbſt, mit ziemlich genauer Nachahmung, aufzuweiſen.

§. 10.

Ein Organiſt aber muß ſich dieſer Stärcke ſeines Inſtruments mit deſto gröſſerer Beſcheidenheit gebrauchen, je mehr er Gelegenheit hat, ſolche wol anzuwenden. Er wird demnach dahin ſehen, daß er, bey Aufführung der Muſiken, ſich nach der Anzahl der Singeſtimmen und ihrer Begleitung ſo richte, damit ſein Spielen keines Weges über jene hervorrage, ſondern vornehmlich die Sänger iederzeit die Oberhand behalten.

§. 11.

Hat er hergegen ein Stück von zween oder dreien Chören vor ſich, und ſeine Part führet die Aufſchrifft: Organo maggiore, ſo mag er das volle Werck dazu anziehen. Wiewol es nicht anders ſeyn kan, es muß ihm ſodann der Tact von einem beſondern Dirigenten vorgeſchlagen werden. Das darff er ſich nicht zuwieder ſeyn laſſen.

§. 12.

Hier kömmt es genau auf ein richtiges muſikaliſches Gehör und eine geſunde Urtheils-Krafft an, daß man mit der Orgel nicht hintanſchleppe, noch voraustrabe. Dem erſten Fehler ſind die meiſten alten Organiſten unterworffen; dem andern aber diejenigen Clavieriſten, die noch jung und feurig ſind. Mit den Jahren wird alles träger, ſo in dieſen, als in andern Stücken.

§. 13.

Soll die Orgel mit der Gemeine eingeſpielet werden, ſo iſt ein groſſer Unterſchied zu machen, ob dieſe letzte ſtarck oder ſchwach, ob ſie ſchon gantz, oder etwa nur auf die Helffte, oder kaum ein Viertel davon verſammlet iſt. Denn, nachdem die Zuhörer ſich nach gerade einfinden, muß auch die Orgel angezogen werden; und wie ſie allgemach wieder davon gehen, ſolten auch die Stimmen des Wercks ſich vermindern.

§. 14.

Doch muß es allemahl ſo eingerichtet werden, daß die Orgel in dieſem Fall herrſche, und den ſchreienden Laien *) im Ton (ich mag nicht ſagen im Zaum) halte; welches gerade das Gegenſpiel deſſen iſt, ſo bey einer förmlichen Muſik zu beobachten vorfällt. Hier iſt die Orgel dem muſikaliſchen Chor unterworffen; dort muß ſich die Gemeine nach der Orgel richten, und von derſelben regieren oder bemeiſtern laſſen. Denn es iſt nichts ſchändlichers noch ärgerlichers, als wenn die Stimmen der Gemeine ſich herunter ziehen, bevorab im Winter und bey trübem Wetter, und eine ſchwache Orgel nicht vermögend iſt, das Gleichgewicht zu halten.

§. 15.

Endlich ſtehet auch, wegen der **Stärcke**, die zuweilen den Organiſten ſelbſt übertäubet, annoch zu bemercken, daß es faſt nöthig ſcheinet, einen Vorſänger, oder dergleichen iemand bey ſich auf der Orgel zu haben, der auf das Singen der Gemeine, wie ſie einhält und fortfähret, ſonderlich Acht gebe, und dem Organiſten dahin behülfflich ſey, daß er mit jener in gleichen Schritten gehe. Wie offt es hierunter verſehen, oder vielmehr verhöret wird, kan nicht unbekant ſeyn.

§. 16.

Der Bezirck oder Umfang eines Orgel-Claviers kömmt ſonſt mit dem gewöhnlichen Claviercimbel auf der ſichtbaren Grifftafel überein, oder es ſollte doch wenigſtens ſo ſeyn. Derowegen es denn kein geringer Fehler iſt, wie bereits erwehnet worden, wenn einige Orgeln die ſogenannten kurtzen Octaven haben; in andern aber, auch wol in einem unlängſt mit groſſem Geſchrey erbaueten Wercke das Cis und Dis ſowol im Pedal, als Manual, gar umſonſt geſucht werden.

§. 17.

Da hilfft nun die Entſchuldigung, wegen Erſparung der Koſten, nicht das geringſte: in-

*) Laicum clamantem nannten es die Alten, und ſetzten ihm entgegen Clerum ſonantem.

dem weit mehr, als selbige dieſen Falls austragen können, an unnützen Kinderſpiel und todten Figuren verwendet worden. Das heißt Orgel bauen, nicht für die Ohren, ſondern für die Augen. Als wenn man einem Menſchen die Milz oder Leber abbrechen, und dafür zwo Naſen geben wollte. Dieſes erinnere hier bey Gelegenheit, weils im vorigen Hauptſtück, dahin es eigentlich gehöret, vergeſſen worden.

§. 18.

Wie nun die Orgel das ſtärckeſte Inſtrument iſt, ſo hat ſie auch den weiteſten, innerlichen Ton-Umfang und Bezirck. Denn derſelbe erſtreckt ſich nicht nur in der Höhe drey gantzer Octaven weiter, ſondern auf eine wunderſame Weiſe, mit den zwey und dreißigfüßigen Bäſſen, auf zwo Octaven tiefer, als das gewöhnliche Clavicimbel, und enthält alſo am Klange gantzer neun Octaven, mit allen ihren Eintheilungen. Das ſind 108 verſchiedene Klang-Stuffen.

§. 19.

Was nun für erſtaunenswerthe Sachen hierauf hervorgebracht werden mögen, kan einer leicht ermeſſen, der nur weiß, was ein Künſtler im Spielen ſchon auf drey Octaven (z. E. auf der Geige) zu bewerckſtelligen vermag. Hier hat er auf der Orgel die ſtärckſte Vollſtimmigkeit; die beiden Hände in gleicher Arbeit; beide geſchäfftige Füſſe daneben; und die Koppel (copula) verſchiedener Claviere noch dazu zum Beiſtande, dadurch die Manual-Stimmen auch im Pedal zugleich mitgehöret, oder zwey Manual-Griff-Tafeln ſo mit einander verbunden werden, daß, wenn man eines beſpielt, das andre ſich zugleich mit beweget, und die angezogene Stimmen hören läßt.

§. 20.

Nun kommen wir, drittens, zu dem Styl, oder zu derjenigen Art und Weiſe, in welchem, oder mit welcher eine Orgel beſpielet und gehandhabet ſeyn will: welches der gröſſeſte und erheblichſte Punct iſt. Dieſer Styl kan wol keine Schreibart, ſondern muß nothwendig eine Spielart heiſſen: es wäre denn, daß man die geſpielte oder zu ſpielende Sachen alle aufſchriebe.

§. 21.

Da findet man nun, wenn der General-Baß, deſſen Wiſſenſchafft einem ieden Clavicimbaliſten und Organiſten weſentlich ſeyn muß, dieſesmahl nicht mitgerechnet wird, vornehmlich vier Stücke: das Präludiren oder Vorſpiel; das Fugiren oder Fugenſpiel; die Choral, oder das Liederſpiel, und endlich das eigentliche Fantaſiren, oder Nachſpiel.

§. 22.

Was das erſte anlanget, ſo haben alle Vorſpiele auf der Orgel einen dreifachen Nutzen, welchen wol kaum drey Organiſten, von denen die ich kenne, mögen recht eingeſehen und ſyſtematiſch oder deutlich begriffen haben. Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angeſetzten Choral-Geſange vorbereitet werden mögen, ſolches iſt unſtreitig der vornehmſte Nutz des Präludirens, welches immer nachdrücklich, iedoch mehr kurtz, als lang ſeyn ſoll.

§. 23.

Der zweite Nutz beſtehet darin, daß die Zeit, ſo zum Gottesdienſt gewidmet iſt, genau ab- und eingetheilet werde, da z. E. bey kurtzen Geſängen ein etwas längers; bey langen hingegen ein deſto kürtzeres Vorſpiel angebracht werden muß. Dadurch geſchiehet es, daß die zum Singen der Gemeine beſtimmte gantze oder halbe Stunde weder einer Verkürtzung, noch Verlängerung unterworfen, ſondern alles, nach dem Ausſpruch Pauli 1 Cor. XIV, 40 in gute Ordnung geſtellet wird.

§. 24.

Der dritte Nutz des Vorſpielens iſt, daß man von einer bisweilen gantz entgegen ſtehenden Tonart des vorhergehenden Geſanges oder Stückes, mit guter Geſchicklichkeit, und gleichſam unvermerckter Weiſe in die andre gelange. Und ob es gleich bey heutigen lüſternen Ohren nichts neues iſt, daß z. E. ein Recitativ im G dur ſchlieſſet, und gleich darauf eine Arie im A moll anhebet; (welches offtmahls zur Erweckung mehrer Aufmerckſamkeit ſeine gute Urſachen haben mag); ſo gehet doch ſolches mit einer unmuſikaliſchen Gemeine nicht an: braucht dannenhero einer guten Vermittelung, nehmlich eines darauf gerichteten Vorſpiels.

§. 25.

Soll nun der erſten Abſicht ein Genüge geſchehen, ſo müſſen die Präludien (worunter aber eigentlich weder Fugen, noch variirte Sachen, obwol keine Sonaten oder Sonatinen gehören) ſo eingerichtet werden, daß ſie auf den Haupt-Inhalt der folgenden Kirchen-Stücke oder Choräle zielen. Das iſt zu ſagen, die aus freiem Sinn herflieſſende kurtze Vorſpiele müſſen eben diejenige Leidenſchafft durch den figürlichen Klang auszudrucken trachten, welcher in den Worten des zu muſicirenden Stückes, oder von der Gemeine anzuſtimmenden Kirchenliedes angedeutet wird. §. 26.

Digitized by Google

§. 26.

Weil es denn ſolcher Kirchenſtücke und Geſänge viele gibt, die gar verſchiedene Gemüths-Bewegungen in ſich faſſen, als da ſind: erhabne Freude, ſtille Zufriedenheit, unverſtellte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue, herbes Leid, hefftige Sehnſucht, dringendes Verlangen; feſtes Vertrauen, ungeſtörte Andacht, ſiegende Großmuth, billige Verachtung, heiliges Trotzen ꝛc. welche ſich aber auf zwo allgemeine Haupt-Neigungen, als Arten auf ihre Geſchlechter, durch unterſchiedene Stuffen einiger maaſſen beziehen: So hat ein kluger Spieler dahin zu ſehen, daß er den vorhabenden Affect wol kenne, ſich denſelben im Vorſpielen feſt eindrücke, und ſeine Einfälle ſo darnach regiere, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn ſie freudig ſeyn ſollen; noch iemand zum Lachen bewege, deſſen Hertz vielmehr eine Zerknirſchung erfordert. Die Exempel liegen leider! in Menge davon zu Tage, ohne daß es faſt iemand merckt: da mancher Organiſt, der ſeine Einbildungs-Krafft niemahls ſonderlich beſchweret, immer getroſt und beſtändig dasjenige daher ſpielt, was er von Jugend auf auswendig gelernet hat; es reime ſich, oder nicht.

§. 27.

Eine gute hiehergehörige Anzeige iſt es auch, daß, wenn zwey oder mehr Lieder-Texte einerley Melodie führen, ob ſie gleich, dem Inhalt nach, wie Winter und Sommer unterſchieden ſind, wovon zu unſrer Verkleinerung gar zu viele Proben gegeben werden können; alsdenn auch diejenigen zu kurtz kommen, welche ſich ſo weit verſteigen dürffen, daß ſie zu ieder Choral-Melodie ein eigenes Vorſpiel ſtudiret haben. Denn hier muß groſſe Vorſichtigkeit und Beſcheidenheit gebraucht werden. Hans von einer Weiſe muß Urlaub haben.

§. 28.

Ob man nun zwar ſolche Sangweiſen, an und für ſich ſelbſt, ſchon ſo herausbringen kan, daß ein handgreiflicher Unterſchied in der melodiſchen Führung verſpüret werde; ſo kömmt es doch alhier hauptſächlich auf das Präludiren, als auf eine Vorbereitung an, weil die Hände dabey freier ſind, und ſich der Verſtand beſſer gebrauchen läßt. Die Hertzen der Zuhörer werden deſto geſchickter, die abzuſingenden Worte mit Nachdencken und Empfindung herauszubringen.

§. 29.

Diejenigen Organiſten, welche beſtändig- oder vielmehr verſtändig-geſinnte Muſici ſind, laſſen ſich dieſes von ihrem Fleiſſe nicht abſchrecken, wenn ſie eine ſolche groſſe Menge Lieder nach einer eintzigen Melodie ſpielen müſſen; ſondern ſie trachten, ſo viel möglich, darnach, wenn auch alle Lieder nur einerley Sangweiſe hätten, daß ſie dieſelbe ſtets mit neuen Erfindungen in andere Formen gieſſen, und zu einer ieden Gemüths-Bewegung gerecht machen. Es wäre inzwiſchen billig und recht, wenn nach dem Beyſpiele, ſo uns Luther gegeben hat, iedes Lied ſeine eigene, beſondere Melodie hätte: könte es gleich nicht an den alten geſchehen; mögte es doch bey den neuern nicht unterlaſſen werden.

§. 30.

Unter den bekannteſten ſind die Geſänge: **Ach wie elend iſt unſre Zeit!** und: **Es iſt das Heil uns kommen her** ꝛc. ſo beſchaffen, daß das erſte ein Jammer- das andre aber ein Freuden-Lied abgibt, und doch einerley Melodie haben. **Ich kommt itzt, als ein armer Gaſt** ꝛc. und: **Nun freut euch, lieben Chriſten gemein** ꝛc. ſind in eben demſelben Zuſtande. Was für wiedrige und einander entgegen lauffende Leidenſchafften wol unter den 21 Geſängen, die zu der eintzigen Melodie gehören: **Ach was ſoll ich Sünder machen** ꝛc. unter den 24 auf die Melodie: **Herzlich thut mich verlangen** ꝛc. und unter den 55 auf die Melodie: **O GOtt, du frommer GOtt!** anzutreffen ſeyn mögen, will ich guter Urſachen halben dieſesmahl nicht unterſuchen.

§. 31.

Die zwote Abſicht des Präludirens kömmt in ſo weit zwar auf die Beſcheidenheit der Organiſten an, und ſind keine andern Regeln davon zu geben, als die uns bereits überhaupt in der melodiſchen Wiſſenſchafft vorgeſchrieben worden. Wer aber die Zeit ſeines Vorſpieles genau einrichten will, muß gewiß ſeiner Einfälle alle Augenblick Meiſter, und was er ſpielt, muß nicht geborgt, ſondern dergeſtalt ſein Eigenthum ſeyn, daß er demſelben befehlen kan. Uiberhaupt leidet die Kirche im Vorſpiel bey weitem nicht ſo viel Umſchweifes und Ausdehnung, als im Nachſpiel. Wie denn auch von ie her die künſtlichſten Organiſten ihre beſten Einfälle zum ſogenannten Ausgange aufzuheben pflegen. Es iſt aber ſolches Nachſpiel ſonſt nirgends gebräuchlich, als in der Kirche, und können dahero die Anmerckungen, ſo wir weiter unten darüber machen werden, auch insgemein zu allem Präludiren, nach bewandten Umſtänden, gute Dienſte thun: es ſey auf Clavicimbeln oder Orgeln.

§. 32.

Bey der dritten Absicht, aus einem Ton in den andern zu kommen, weiß ich kein bequemeres Hülffs-Mittel vorzuschlagen, als den in der kleinen General-Baß-Schule p. 130 mitgetheilten Circkel und die dabey befindlichen Anmerckungen. Wer Lust hat, schlage das Buch nach, und erhole sich Raths daraus. Ohne Lesen ist nichts zu lernen. So viel vom Vorspiel. Ein mehrers beym Nachspiel.

§. 33.

Was das Fugenspiel betrifft, ist solches zweierley. Eine Art der Fugen gehört zur wircklichen Ausführung der Choräle, und da werden die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbst genommen. Die andre beziehet sich auf das Vor- und Nachspiel, als ein Theil oder eine Folge desselben: und da nimmt oder macht man sich die Themata nach Gefallen; richtet sie so ein, daß sie mit dem Inhalt der Worte und des Vortrages, der vorhergegangen oder folgen soll, übereinkommen; führet sie nach den Regeln, die oben im zwantzigsten Hauptstücke enthalten, richtig und künstlich aus: macht es iedoch mit ihrer Länge so, daß kein Eckel entstehe. §. 34.

Die Wissenschafft und Fähigkeit, eine Fuge nach vorgeschriebenem themate, alsobald, stehenden Fusses, oder (wie man redet) ex tempore durchzuarbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner, weder hiesiger Orten, noch anderswo angenommen werden sollte, der nicht sowol in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadeliches Schulrecht abgeleget hätte. Wer kehrt sich aber dran? Wer folget dergleichem Anrathen?

§. 35.

Wie schlecht inzwischen die Anwärter eines Dienstes in der Fugenkunst bestehen, solches lehret die Erfahrung bey Organisten-Wahlen zum Uberfluß. Woher kömmt das? Daher: Sie haben niemahls einen Fugen-Satz recht tüchtig zu Papier bringen, noch dessen Wiederschlag ordentlicher Weise anzustellen, vielweniger mit Bedacht schrifftlich auszuarbeiten gelernet: wie wollen sie es denn aus dem Stegreiff und ohne Bedenckzeit thun? Es gehöret ein Nachsinnen, ein Studium dazu: Das stehet den wenigsten an. Sie dencken, und scheuen sich auch nicht, zu sagen: Wenn wir nur erst zum Dienste gelangen, so soll sichs wol geben. Ja, hinter sich, wie die Bauren die Spiesse tragen. Hänsgen muß es lernen; Hans kans nicht.

§. 36.

Neulich schrieb einer von obigem Gelichter folgendes an mich: „Ich bin Organist alhier in der „grossen Kirche geworden, und habe herrliche Gelegenheit die Kunst fortzusetzen, wenn ich nur das „Glück hätte, von meinem Hochgeehrten Herrn noch ein wenig Unterricht *) zu erlangen, der „ich sehr begierig bin, den rechten ausführlichen Grund einer Fuge, wie man das contrathema sicher „dazu machen, und wie man es vertheilen und ausführen kan, zu wissen. Ich kans wol thun; aber „alles ohne Sicherheit; alles durchs Gehör; ohne rechten Grund ꝛc.

§. 37.

Der dritte Punct, nehmlich das Choral-Spielen, ist der nöthigste von allen. Und weil die Fugen ein gutes Antheil daran haben, wie §. 33 erwehnet worden, erfolget auch daraus die Nothwendigkeit derselben, andrer Umstände und Bewegungs-Gründe zu geschweigen. Wie nun aber ein Bitt- Buß- und Klagelied mit der Orgel auf unterschiedene Weise könne durchgeführet, und mit Veränderungen versehen werden, solches lehren uns folgende sehr gute †) Anmerckungen.

§. 38.

„Erstlich können eines Bitt- Buß- und Klag-Liedes kurtze Themata auf rechte Fugen-Art „simpliciter und langsam, eines nach dem andern, iedoch mit untermengten Ligaturen kurtz durch „tractiret werden. Zum andern brauchet man des Liedes cantum firmum im Pedal, und arbeitet im Manual darüber mit fast lauter Syncopationen oder Ligaturen: also, daß die gantze Harmonie vierstimmig klingt. §. 39.

„Drittens spielet man den simplen Choral mit der lincken Hand; und dazu mit der rechten „entweder auf selbigem, oder auf einem andern Clavier, zwostimmige modulationes mit Ligaturen „und etlichen kurtzen Tiraten und Groppi vermenget, also, daß ein Trio, oder dreistimmige Harmonie

*) Es hatte dieser Mensch vieles von mir, aus mündlicher Unterredung, lauter umsonst erschnappet; da ihm aber, auf sein schrifftliches Ansuchen der Kern melodischer Wissenschafft und in demselben das ausführliche achte Capitel angepriesen ward, wollte der Organist in der grossen Kirche seinen halben Thaler nicht daran wenden.

†) Diese Anmerckungen rühren von dem Herrn Christoph Raupach, berühmten Organisten in Stralsund her, und ich habe sie hier Wort vor Wort, nach seinem eigenhändigen Aufsatz, eingeschaltet. Sie reichen vom 38 §. bis an den 46 inclusive.

Digitized by Google

„nie gehöret werde. **Viertens** werden zum Baß im Pedal mit der lincken Hand im Tenor des Manual-Claviers der ſimple Choral, und auf einem andern Clavier einſtimmig, langſame doubles, „mit untermengten Ligaturen und etlichen kurtzen Tiraten und Groppi gemacht, ſo daß ein Trio „oder dreiſtimmiger concentus gehöret werde.

§. 40.

„**Fünfftens** macht man ein Lamento mit etwas doucen Stimm-Regiſtern, darauf der ſimple Choral geſpielet wird. **Sechſtens** läßt man im zwoſtimmigen concentu den ſimplen Choral „mit der lincken Hand im Baß auf einem Clavier; und dagegen die Double oder Variation auf dem „andern Clavier, mit der rechten Hand ſyncopirend und adagio hören. **Siebendens** ſo auch umgekehrt, da der Choral mit der rechten und die Double ſyncopirend mit der lincken hervorgebracht „wird.

§. 41.

„Nun folget, wie ein Freuden- Troſt- und Trotz-Lied auf der Orgel, auf unterſchiedene Art „könne tractiret und variirt werden. **Erſtlich** wird mit einem ſtarck-lautenden Regiſter-Zuge oder „im vollen Werck eine freudig-klingende Symphonia oder Sonatina, oder, wo ſo viel Zeit vorhanden, eine groſſe Sonata, worin eine Fuge entweder mit, oder ohne contrafubjecto ſich befindet, „geſpielet, und darnach der ſimple Choral zum Schluß in vierſtimmiger Harmonie mit angehänget. „**Zweitens** werden, mit einem ſtarcken Regiſterzug und in vierſtimmiger Harmonie, die kurtzen Thema eines ſolchen Liedes zu kleinen Fugen gemacht, allegro kurtz durch variirt, und mit etlichen „Syncopationen, eine nach der andern, durch tractirt.

§. 42.

Drittens wird der Cantus firmus mit der rechten Hand auf einem Clavier, und eine hurtige Variation oder Double auf dem andern Clavier mit der lincken Hand dagegen auf dem andern Clavier im Baß, theils mit, theils ohne Ligaturen gemacht, in zwoſtimmiger Harmonie. **Viertens** wird Cantus firmus pro fundamento mit der lincken auf einem Clavier, und der paſſagirende Contrapunctus floridus, oder die Double, auf dem andern Clavier mit der rechten Hand geſpielet, und dieſes theils mit, theils ohne Ligaturen in zwoſtimmiger Harmonie.“

§. 43.

Fünfftens wird der Cantus firmus pro fundamento im Pedal genommen, und auf einem Manual-Clavier dagegen mit beiden Händen eine zwoſtimmige Variation gemacht, ſo daß zuſammen eine dreiſtimmige Harmonie gehöret werde, theils mit, theils ohne Ligaturen. **Sechſtens** wird auf einem Clavier der Cantus firmus zum Baß im Pedal, und dagegen eine Variation auf dem andern Clavier mit der lincken Hand theils mit, theils ohne Ligaturen, in dreiſtimmiger Harmonie gemacht.“

§. 44.

Siebendens wird zum Baß im Pedal der cantus firmus auf einem Clavier mit der lincken Hand, als eine Mittelſtimme im Tenor geſpielt, und dagegen mit der rechten auf dem andern Clavier, unterweilen mit, und ohne Ligaturen, eine Variation oder Double gemacht. **Achtens** werden alternativement zwey ſtarck-regiſtrirte Claviere zum Pedal gebraucht, alſo daß anfangs auf dem erſten Clavier der Affect der Worte, im erſten Choral-Melodie-Satz, kürtzlich mit gantz abſonderlicher Fantaiſie oder invention exprimirt wird, und bald darauf der erſte ſimple Satz der Choral-Melodie auf dem andern Clavier ſich hören läßt, bey welchem ſimplen Satz alsdenn das Pedal mit einſtimmet.“

§. 45.

Und ſo wird es auch gemacht mit den folgenden Sätzen der Choral-Melodie, welcher allemahl eine kurtze alluſion auf die Worte mit dem erſten Clavier vorgehet. NB. Mit allen Liedern läßt ſich ſolches nicht durchgehends practiſiren, weil die Worte erſt in der andern oder dritten Reim-Zeile ihren ſenſum ſchlieſſen: in welchem Fall man die zween oder drey Sätze der Choral-Melodie ſimpliciter, bald nach einander, anbringen muß.„

§. 46.

Neuntens wird mit der rechten Hand auf einem rechten Clavier und dem Pedal eine Variation oder Double gemacht, über den ſimplen Choral, welchen die lincke Hand auf dem andern Clavier im Tenor hat: alſo daß eine dreiſtimmige Harmonie gehöret wird. **Zehntens** ſo auch umgekehrt, da die rechte Hand auf einem Clavier den Cantum firmum ſpielet, und dabey die lincke Hand auf dem andern Clavier, ſamt dem Pedal, eine Variation oder Double machen.„ So weit reichen dieſe Anmerckungen, darin ich nichts geändert, ſondern ſie, wie ſie hier ſtehen, der Vergeſſenheit zu entreiſſen würdig geſchätzt, auch zu unſerm Zweck dienlich erachtet habe.

Digitized by Google

§. 47.

Johann Pachhelbels *) Choräle zum prämbuliren, deren 8 an der Zahl in nettem Kupffer, ohne Jahr und Ort, doch vermuthlich vor 1693 zu Nürnberg herausgekommen ſind, können gute Dienſte hiebey leiſten, als unverwerffliche Muſter. Das Exemplar, ſo ich davon beſitze, führet in Druckſchrifft dieſen Titel: Erſter Theil etlicher Choräle, welche bey währendem Gottesdienſte zum præambuliren gebraucht werden können, geſetzet, und den Clavierliebenden zum beſten herausgegeben von Johann Pachhelbel, *Prædic. Organiſta*, in Erfurdt. Dieſe letzte Worte des Titels, nächſt welchen noch eine Anrede an den Muſic-liebenden Leſer folget, machen mich glauben, entweder daß das Werck vor 1693, da Pachhelbel noch Organiſt in Erfurt geweſen, welchen Dienſt er 1690 verlaſſen, verfertiget worden; oder daß es auch, nach der Zeit, mit einem neuen Titel-Blat beklebet worden. Wem daran gelegen, der mag es unterſuchen. So viel mir daran liegt, habe ich es fleißig gethan, und die Perſonalien des ehrlichen Pachhelbels ſind umſtändlich in meinen Händen. Ich ſchätze des Mannes Arbeit hoch, und wünſchte mehr davon.

§. 48.

Keinen beſſern und glücklichern Nachahmer des erwehnten berühmten Organiſtens wüſte ich zu nennen, als den woledlen und wolgelahrten, aber am Fleiſſe unvergleichlichen J. G. Walthern, welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunſt der erſte Pachhelbel, ſo wie Lutherus ante Lutherum, genennet werden mag. Das ſage ich wahrhafftig ohne Schmeicheley: denn ich ſchmeichle ihm auch ſonſt nicht, wo es die Wahrheit betrifft. Es hat dieſer Walther mir Sachen von ſeiner Choral-Arbeit zugeſchickt, die an Nettigkeit alles übertreffen, was ich iemahls gehört und geſehen habe. Ich habe aber viel gehört und noch mehr geſehen.

§. 49.

Es finden ſich in dieſen Waltheriſchen geſchriebenen Sachen noch verſchiedene andre Erfindungen, einen Choral durchzuführen, als die in den Raupachiſchen Anmerckungen ſtehen. Unter andern iſt auf das Lied: Ach GOtt und Herr ꝛc. eine Fuga in conſeguenza, nella quale il conſeguente ſegue la Guida per una Diapente grave ſopra 'l Soggetto, doppo una Pauſa di Semiminima. Ich mag nicht weitläufftiger ſeyn; aber es wäre ein ziemliches Buch von Walthers **) Verdienſten zu ſchreiben. Ein bloſſer Juriſt würde es nicht achten; doch kenne ich Rechtsgelehrte, die Tonkünſtler ſind. Ein Theologus, insgemein genommen, ſieht gantz gleichgültig dabey aus; aber einige lieben es, unwiſſend warum. Ein Artzt ſollte billig dieſe Künſte ſchätzen: denn ſie lauffen in die Natur, in ſein Forum; und man findet noch wol die meiſten Kenner unter den Medicis. Genug!

§. 50.

Es war ein Mann zu Calw, im Wirtenbergiſchen, der nachdem beſſer befördert worden iſt, Johannes Kurtz, damahliger Organiſt und Rector Muſices daſelbſt, wie er ſich ſchreibt, hat mir ſeine Claſſem primam Muſices, oder nöthige Grundlegung zur Tractirung des Chorals und deſſen Variation ꝛc. ꝛc. vor einigen Jahren zur Beſichtigung eingeſandt. Ich habe auch das Werckleingut beſchaffen gefunden, und es mit einer Ode verſehen, die man mir erlauben wird hieherzuſetzen, weil ich faſt in zweyen Jahren von dem ehrlichen Verfaſſer nichts vernommen, und beſorgen muß, daß ſeine Arbeit etwa ins Stecken gerathen ſey: da ichs doch beſſer wünſche und hoffe.

§. 51.

Ode auf Herrn Johann Kurtz über ſein Werck von Variirung des Chorals.

Alle Menſchen, die man rühmt,
Finden ſich betrogen:
Wird es noch ſo ſehr verblümt,
Iſt es doch erlogen.
Alle Lober ſind Betrieger,
Wenn man Luthers Worten glaubt. (T. IV. Pl. v.)
Und doch liebt man den Beſieger, (c. f.)
Der die Ehre küſſend raubt.

Haſt du Menſch, denn kein Verdienſt?
Wunderliche Frage!
Wenn du wie der Lorbeer grün'ſt,
Biſt du doch voll Plage;
Was du aber gutes hegeſt,
Das gehöret dir nicht zu:
Weil du's nur zur Lehre trägeſt
Und verlierſt in einem Nu.

Kurtz.

*) Warum aus dieſem Pachhelbel im waltheriſchen Lexico zween Artickel, und dem Anſehen nach zwo Perſonen gemacht werden, deren Sterbens-Tage unterſchieden ſind, weiß ich nicht: indem nur einer des Nahmens, als ein berühmter Organiſt, bekannt iſt, der 1653 den 1 Sept. in Nürnberg geboren und den 3 Märtz 1706 daſelbſt geſtorben iſt.

**) Ich beſitze einige Choräle von ihm in der Handſchrifft, die nicht nur auf Pachhelbels Art, ſondern nach einiger Erfindung ausgearbeitet ſind: und zwar vortrefflich reinlich, gründlich, künſtlich.

Digitized by Google

Kurtz, dir hat des Höchſten Hand
Ein Geſchenck verliehen,
Das du hier wol angewandt,
Weil ſich dein Bemühen
Bloß zu ſeiner Ehr erſtrecket,
Und zum Dienſt der Chriſtenheit
Heil'ge Luſt und Freud erwecket.

Darum gib dem Geber Preis!
Rühme ſeine Güte!
Der das weiß, daß er nichts weiß,
Hat ein fein Gemüthe.
GOtt verleih uns Kunſt und Gaben;
Ruhe, die doch Sorge trägt;
Und beym Wiſſen, das wir haben,
Demuth, die nicht niederſchlägt.

§. 52.

Das Werckleín des Herrn Kurtz iſt nicht lang. Das achte Capitel des erſten Theils handelt inſonderheit von den benöthigten Manieren des Chorals, welche ad modulatoriam gehören. Das erſte Haupt-Stück des andern Theils von den Baß-Noten, wie ſie zu variiren. Das zweite, wie ſolches auf andre Art geſchehen könne. Das dritte, wie aus jenen beiden Arten wieder ſehr viele Variationes zu erfinden; und das letzte, wie die rechte Hand oder der Diſcant zu variiren ꝛc. Alles ſehr gut ausgeführt.

§. 53.

Unter der Anleitung zum fantaſiren verſtehen wir auch zwar das Vorſpiel, aber hauptſächlich das Nachſpiel, und weil man darin (zumahl auf der Orgel) mehr Freiheit und Zeit hat, als bey dem Vorſpiel, ſo wollen wir deſto weitläuffiger davon handeln, indem es an beiden Orten ein gutes Hülffs-Mittel abgeben kan. Auſſer dem Gottesdienſt, in beſondern Concerten, abſonderlich bey Kammer-Muſiken findet die folgende Anzeige für alle Clavicimbaliſten Statt.

§. 54.

Das ſo genannte Fantaſiren beſtehet demnach in verſchiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müſſen. Intonazioni, Arpeggi, ſenza e con battura, Arioſo, Adagio, Paſſaggi, Fughe, Fantaſie, Ciacone, Capricci &c. ſind die vornehmſten, welche alle mit einander, ſamt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Geſpiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglaſſen mögen; nachdem es gut befunden wird.

§. 55.

Die Intonatio geſchiehet am beſten mit einigen wenigen vollen Griffen; wiewol auch gewiſſe gebrochene Accorde, es ſey von oben nach unten, oder von unten nach oben, Dienſte hiebey thun können. Doch muß es, ſo viel möglich, ungezwungen und ohne Verrenckung des Tacts geſchehen.

§. 56.

Die Arten von Arpeggi ſind unzehlich; doch thun die ſyncopirten eine beſondere Wirckung auf dem Clavier, und erfordern etwas tactmäßiges. Syncopirte Arpeggi aber nenne ich diejenigen, bey denen die eine Hand vorher anſchlägt, und die andre ihren Accord, nach verſtrichenem Suſpirio, auf eine oder andre Weiſe bricht. Sie laſſen ſich am beſten im Baſſetgen oder in den öberſten Octaven des Clavieres hören.

§. 57.

Arpeggi ſenza Battuta ſind diejenigen, ſo zur Abwechſelung gebraucht werden, und in 8 bis 10 gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf und niederfahrend beſtehen. Sie werden ſowol zu Anfang, in der Intonation, oder Intrada, als hernach, hin und wieder gebraucht und eingeſtreuet.

§. 58.

Ein Arioſo und Adagio bindet ſich mehr an eine bewegliche Singart und manierliche Melodie, als an eine genaue Zeitmaaſſe, in dieſem Fall. Man kan der Zeitmaaſſe im Fantaſiren ſehr wol entbehren, in ſofern dieſelbe im engern Verſtande genommen wird. Und hier kömmt es auf die Singe-Kunſt an, deren Mangel ſich alſobald bey dem geringſten übel angebrachten Accent, Vorſchlag, Schleuffer ꝛc. verräth.

§. 59.

Durch die Paſſaggi verſtehen wir hie geſchwinde in dreigeſchwäntzten Noten beſtehende Läuffe, wobey die Abwechſelung der Hände zu thun findet. Man kan dieſelbe aus vielen gedruckten oder in Kupffer geſtochenen Sachen *) erſehen, wo gemeiniglich beſagte Abwechſelung mit R. und L. d. i. rech-

*) Abſonderlich aus des Herrn Capellmeiſter Graupners Clavier-Stücken und Parthien, worin ſonſt noch viel ſchönes enthalten iſt.

Digitized by Google

te und lincke Hand angedeutet zu werden pfleget. Die Paſſaggi müſſen aber in dieſem Stücke von den diminutionibus und melismis unterſchieden werden: indem dieſe einen gewiſſen melodiſchen Gang zum Grunde haben, den ſie nur variiren; jene aber nichts ſingendes in ſich faſſen, ſondern bloß der Fertigkeit halber, und ſolche zu zeigen, eingeführet werden.

§. 60.

Was Fugen ſind, muß einer wiſſen, ehe er ſie in Toccaten anbringen will; wo nicht, können ſie auch wegbleiben, und an ihrer ſtatt etwa genommen werden die Fantaſia, in eigentlichem Verſtande, als eine ungebundene Nachahmung dieſer oder jener Clauſul, die man ſtehenden Fuſſes aus einer vorhabenden Arie heraus ſuchen, und mit aller annehmlichen Freiheit, ſo lange es wol klinget, durchführen kan.

§. 61.

Die Ciacone werden auch offt mit in die Toccaten geflochten, und waren vor Alters von groſſem Anſehen, welches ſich allmählich zu verlieren beginnet, weil die gar zu öffters Wiederholung des Unterwurffs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdrießlich fällt; und einen Eckel verurſacht, abſonderlich bey heutigen verwehnten Ohren. Indeſſen kan das elffte Capitel aus dem zweiten Theil von Niedtens Muſic. Handleitung, zweyter Auflage, hiebey nicht ohne Nutzen geleſen werden.

§. 62.

Die Capricci laſſen ſich nicht wol beſchreiben. Der eine hat dieſe, der andre jene Einfälle. Je wunderlicher und auſſerordentlicher ſie ſind, ie mehr verdienen ſie ihren Nahmen. Nur nicht zu viel davon angebracht, ſo ſind ſie auch gut.

§. 63.

Noch iſt eine Art von Accompagnement, die ſich ſehr wol in Toccaten hören läßt, abſonderlich gegen das Ende. Es beſtehet ſolches z. E. aus viermahliger Anſchlagung eines Tons zur Zeit, mit vollen Griffen in einer Hand, und einer tactmäßigen Modulation in der andern. Doch muß es nicht zu lange damit währen, eben ſo wenig, als mit den übrigen Stücken des Präludirens, deren umſonſt nicht ſo viel ſind. Endlich muß das Final betrachtet werden, welches entweder förmlich, oder abgebrochener Weiſe gemacht wird. Ich mögte lieber mit einem Lauffe ſchlieſſen, als anfangen.

§. 64.

Das wären ſo ungefehr die zum völligen Vor- und Nachſpiel oder zu einer Toccate gehörigen Materialien. Wie ſelbige nun zu gebrauchen, und an den Mann zu bringen, dazu werden hauptſächlich 13 Stücke erfordert, 1) daß man des Claviers mächtig ſey, 2) eine hurtige Fauſt habe, 3) den Umfang der weichen und harten Tone kenne, 4) viele Einfälle und Clauſeln im Vorrath ſammle, 5) den General-Baß aus dem Grunde verſtehe, 6) offt viel gutes höre, 7) wol ſinge, 8) allerhand Sing-Melodien im Spielen nachahme, 9) in ſtetiger Uibung ſey, 10) ſeine Gedancken fleißig aufſchreibe, 11) ſelbige einem verſtändigen Richter zur Unterſuchung übergebe, 12) die darüber gemachte Anmerckungen beobachte, und 13) ſich ſolche bey künfftigem Verſuch zu Nutz mache. ſ. j. a. Kurtz, weil ſinnreich und ohne Anſtoß zu präludiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuſpielen, ja, weil es mit Fug der höchſte practiſche Gipffel in der Muſic genannt werden mag, ſo iſt leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.

§. 65.

Der vierte Punct, den wir uns zu betrachten vorgenommen haben, iſt der Nutz des Inſtruments. Und der iſt bey den Orgelwercken gröſſer, als daß er in etlichen wenigen Abſchnitten nach Würden könte beſchrieben werden. Um gleichwol den erſten Grund-Riß zu dermahleinſt fernerer Ausarbeitung zu geben, ſtelle vor, wie ſich ſolcher Nutz äuſſere, 1) in Anlockung der Zuhörer; 2) in dem darauf folgenden Lobe GOttes; 3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther; 4) in Erleichterung der Singenden; 5) in Regierung des Geſanges; 6) in der ſchönen Abwechſelung und angenehmen Veränderung; 7) in Eintheilung der zum Gottesdienſte gewidmeten Zeit u. ſ. w.

§. 66.

Derowegen haben diejenigen eine deſto ſchwerere Verantwortung, die ſolchen unbeſchreiblichen Nutzen auch inſonderheit dadurch hindern, daß ſie die Orgel ein Jahr lang unbrauchbar machen, wenn etwa ein Fürſt oder Landes-Herr verſtorben, und doch alſofort ſein Nachfolger da iſt. Unrecht handeln ſie, 1) weil die Trauer mehrentheils eitel, zum Staat, falſch und ſcheinheilig iſt. 2) Weil die Traurigkeit, wenn man ſie auch wircklich empfünde, vielmehr einer Aufmunterung, als eines Niederſchlagens bedarff. 3) Weil man ja auch Klage-Lieder ſpielen kan. 4) Weil es wieder die Gewohnheit andrer Völcker läufft. 5) Weil kein Menſch Nutzen davon, ſondern vielmehr dieſer und

jener

Digitized by Google

jener Schaden davon hat. 6) Weil die Kunſt dabey verliert, und die Künſtler faul werden. 7) Weil das Orgelwerck verdirbt. 8) Weil es wieder den Wolſtand iſt, und 9) weil vornehmlich GOttes Lob und Ehre darunter leiden. Ich finde mich verbunden, dieſes hier zu wiederholen; ob gleich bereits an einem andern Ort davon erwehnet worden. Nunquam ſatis dicitur, quod nunquam ſatis diſcitur. Mehr dabey zu erinnern ſtehet einem Policey-Meiſter beſſer an, als einem Capellmeiſter.

§. 67.

Betreffend endlich die bekannteſten und gröſſeſten Meiſter auf der Orgel, ſo kan man überhaupt wol ſagen, **Teutſchland die berühmteſten Organiſten hervor bringe.** Freſcobaldi und Pasquini Ruhm iſt ehmahls von Rom aus über die Alpen geſtiegen; von andern Welſchen hat man in dieſem Stücke noch keine Wunder vernommen. Es iſt was ſonderliches; da doch ſonſt Italien iederzeit eine hohe Schule der Muſik geweſen iſt, und noch ſeyn will. Man ſiehets aber bey der Einrichtung ihrer Orgelwercke, daß bey ihnen nicht ſo viel darauf gehalten wird, als bey den Teutſchen.

§. 68.

Von der einzigen Tridentiniſchen Orgel wird groß Weſen gemacht. Es ſoll aber der Organiſt daſelbſt erſtaunet ſeyn, wie er den Signor Saſſone (ſo nannten die Italiäner den **Händel**) bey der Durchreiſe darauf ſpielen gehöret. Flandern, Holland und Braband hergegen haben der Welt manchen wackern Organiſten geſchenckt, und ſind vormahls gleichſam die Pflantzgärten derſelben geweſen: wie denn obbeſagter Freſcobaldi ſich viele Jahre in Flandern aufgehalten hat. Ob es noch ſo ſey, kan ich, ohne genauere Erkundigung, nicht ſagen.

§. 69.

Insbeſondere gehet wol **Händeln** ſo leicht keiner im Orgelſpielen über; es müſte **Bach** in Leipzig ſeyn: Darum auch dieſe beyde, auſſer der Alphabetiſchen Ordnung, oben an ſtehen ſollen. Ich habe ſie in ihrer Stärcke gehöret, und mit dem erſten manchesmahl ſowol in Hamburg, als Lübeck, certiret. Er hatte in England einen Schüler, Nahmens **Babel**, von dem man ſagte, daß er ſeinen Meiſter überträffe.

§. 70.

Nächſt dieſen ſind berühmt: **Böhme** in Lüneburg; **Callenberg** in Riga; Clerambaule in Paris; Green in London; **Hoffmann** in Breslau; **Kuntze** in Lübeck; **Lübeck** in Hamburg; **Lüders** in Flensburg; Rameau ehmahls in Clermont; **Raupach** in Stralſund; **Roſenbuſch** in Itzehoe; **Pezold** in Dresden; **Stapel** in Roſtock; **Vogler** und **Walther** in Weymar ꝛc. ꝛc. ꝛc. Es wird hiemit bey Leibe keiner, deſſen Nahm nicht hergeſetzet iſt, ausgeſchloſſen; noch auch denen, die hier benennet worden, **darum** kein Vorzug eingeräumet, vor andern, deren Kräffte mir entweder unbekannt ſind, oder die mir nicht ſogleich haben beifallen wollen.

§. 71.

Damit wir aber doch auch vom **Vergleich** der Orgel mit andern Inſtrumenten etwas zum Beſchluß dieſes Hauptſtücks erwehnen, ſo fällt mir nur dieſes ein, daß es wol eine vergebne Mühe ſeyn mögte. Warum? weil mit der Orgel kein einziges Inſtrument in **Vergleich** kommen kan. Von andern klingenden Werckzeugen könte inzwiſchen mancherley Unterſchied bemercket werden, ſowol was deren Ausübung, als Vorzug betrifft. z. E. die Blaſe-Inſtrumente haben durchgehends keinen ſo groſſen Gebrauch, und können mit Recht nicht ſo beliebt ſeyn, als die beſaiteten; abſonderlich unter Leuten, die kein Handwerck von der Ton-Kunſt machen. Die Fidten, abſonderlich die Traverſen, haben ſonſt viele Liebhaber.

§. 72.

Unter den beſaiteten haben wiederum einige vor andern etwas voraus, als die Violdigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anſtändigkeit halber; die Violinen aber allenthalben, wegen ihrer durchdringenden Stärcke, und was dergleichen Anmerckungen etwa mehr ſeyn mögten, die wir unſerm billigen Vorſatze zu folge, denjenigen hauptſächlich zur Unterſuchung ihrer Stärcke, ihres Sprengels, ihrer Spielart und ihres Nutzens überlaſſen, die ſothanen Inſtrumenten obliegen.

Sechs und zwantzigſtes Hauptſtück.

Von der Regierung, An-Auf- und Ausführung einer Muſik.

§. 1.

Dieſes iſt eine wichtige Sache, und einer tüchtigen, nachdencklichen Unterſuchung um ſo viel mehr werth, weil noch niemand etwas rechtes davon geſchrieben, oder auch nur auf eine ſolche Weiſe

Digitized by Google

erinnert hat, daß man einen deutlichen Begriff de Directione & Executione haben könte.

§. 2.

Zwar iſt in der neuern Auflage der Hiſtoire de la Muſique de *Bonnet* (wo ſein Nahm weggelaſſen) im vierten, Bande p. 45 ein Artickel mit der Uiberſchrifft: Article ſecond des qualités d'un Maitre de Muſique & du choix des paroles; allein er ſagt weiter nichts, als daß ein Regent der Kirchen-Muſik ein ehrlicher Mann und guter Prieſter ſeyn, die Worte aber alle aus der lateiniſchen Bibel hernehmen ſoll. Damit iſt uns ſchlecht gedient.

§. 3.

Wie ſich Sänger und Inſtrumentaliſten bey der Aufführung verhalten ſollen, davon finden ſich hin und wieder einige Vorſchrifften und Gebote; aber die Chor-Regenten ſind zum Theil ſo ſehr in ſich ſelbſt verliebt, daß ſie ihr Dic cur hic? warum biſt du hier beſtellet? an ihre Thüre nicht ſchreiben, noch der Welt bekannt machen wollen, woran es ihnen fehlet, und was zu ihrem Amte gehöret. Printz *) ſchreibt ſo: **Vom Amte des Directors werde ich hier nichts ſagen.** Und da ſind wir ſehr wol gezieret. Doch beſchreibt er die Perſon und ſein Geſchäfft mit folgenden Worten: „Der „Director regieret die gantze Muſik; erwehlet die Stücke, ſo muſiciret werden ſollen; theilet aus die „Stimmen oder partes; ordnet die Subdirectores mit ihren untergebenen Chören an ihre Stellen; „formirt den Tact, und ſorget um alles dasjenige, was erfordert wird, daß ein zierlich-geſetztes mu„ſikaliſches Stück ſeinen rechten Zweck und effect erreiche.„ So weit Printz, deſſen Abſicht nur auf den Schüler-Chor oder die Currente gerichtet zu ſeyn ſcheinet.

§. 4.

Bähr (oder Bär und Beer) macht es mit allen ſeinen Darapti und Felapton nicht beſſer. Er redet in ſeinen muſikaliſchen Diſcurſen †) von einer ſchlechten Aufführung und Regierung der Muſik; von einem ungeübten Schiffer; von untüchtigen Vorſtehern des Chors; vom ungeſchickten Officier; von ſchlimmen Reutern, und endlich gar vom Schwein, durch Gleichniſſe; will aber der Katze die Schelle nicht anhängen, noch ordentlich herausſagen, worin das ſchlechte, ungeübte, untüchtige, ungeſchickte, ſchlimme und unflätige Weſen eines ſolchen Regierers beſtehe.

§. 5.

Wir wollen ein wenig weiter gehen, und in dieſe Claſſe ſetzen nicht nur die ungelehrten und unwiſſenden, ſondern auch die gelehrten und verkehrten, die ſummos Directores, die bey einer Königl. Trauer-Muſic, für Verſe, Druck, Compoſition, Schreiben, ſieben Sänger, ſiebzehn Inſtrumentaliſten ꝛc. von 50 dazu gewidmeten Thalern 5 abdingen; die ſcheinheiligen Geitzhälſe, die 40 Thaler für einen Capelliſten berechnen, und 24 davon in ihren Beutel ſtecken; die für einen Concertiſten 120 Thaler heben, und dem ſelben kaum zween Drittel davon zukommen laſſen ꝛc. dadurch der Chor mit den ſchlechteſten Leuten beſtellet wird, die gröſſeſten Theils nur aus lauter Nothdurfft ſingen. Es gehören hieher die eigenſinnigen Cantores, die da ſagen, ſie muſiciren GOtt zu Ehren; nicht den Menſchen zum Wolgefallen, da doch beides zuſammen ſtehen ſoll und muß. Luc. II, 14.

§. 6.

Wer demnach eine Muſik regieren will, der hat nicht allein alle dieſe Vorurtheile und Fehler zu meiden; ſondern ſich vor allen Dingen eines gewiſſen Anſehens zu befleiſſigen, welches offt mehr ausrichtet, als das übrige, einen Chor in gehörigen Schrancken zu halten. Er ſoll mit ſeinem Leben und Wandel auf keinerley Weiſe anſtöſſig oder ärgerlich fallen, weil daraus gemeiniglich die höchſte Geringachtung entſtehet. Das gute Gerücht und die Vielgültigkeit ſind ſolche zärtliche Sachen, daß mit einem einzigen falſchen Tritt alles dasjenige über einen Hauffen fallen kan, was man ſich in vielen Jahren, durch groſſe Befliſſenheit, erworben hat.

§. 7.

Ein Vorſteher des Chors muß mit ungezwungenen Lobſprüchen nicht faul ſeyn, ſondern dieſelbe reichlich anwenden, wenn er bey ſeinen Untergebenen nur einigermaaſſen Urſache dazu findet. Soll und muß er aber iemanden einreden und wiederſprechen, alsdenn thue er daſſelbe zwar ernſthafft, doch ſo gelinde und höflich, als nur immer möglich iſt. Die Freundlichkeit hält man in allen Ständen für eine ſehr beliebte und einträgliche Tugend: derſelben ſoll ſich denn auch ein Director allerdings befleißigen, und ſehr umgänglich, geſellig und dienſtfertig ſeyn: zumahl, wenn er auſſer ſeiner Amtsverrichtung iſt. Bey vorwährenden Berufs-Geſchäfften thut wol die geziemende Ernſthafftigkeit und genaue Beobachtung der Pflicht mehr Dienſte, als die gar zu groſſe Vertraulichkeit.

§. 8.

Der ehmahlige Wolffenbüttelſche Capellmeiſter, J. S. Couſſer, beſaß in dieſem Stücke eine

*) In Muſ. modulat. voc. p. 3. †) p. 2 & 3.

Gabe,

Gabe, die unverbeſſerlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgeſtoſſen iſt. Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom gröſſeſten bis zum kleineſten, die unter ſeiner Aufſicht ſtunden, zu ſich ins Haus kommen; ſang und ſpielte ihnen eine iede Note vor, wie er ſie gern herausgebracht wiſſen wollte; und ſolches alles bey einem ieden ins beſondre, mit ſolcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn iedermann lieben, und für treuen Unterricht höchſt verbunden ſeyn muſte. Kam es aber von der **Anführung** zum Treffen und zur öffentlichen **Aufführung**, oder Probe, ſo zitterte und bebte faſt alles vor ihm, nicht nur im Orcheſter, ſondern auch auf dem Schauplatze: da wuſte er manchem ſeine Fehler mit ſolcher empfindlichen Art vorzurücken, daß dieſem die Augen dabey offt übergingen. Hergegen beſänfftigte er ſich auch alſofort wieder, und ſuchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höfflichkeit zu verbinden. Auf ſolche Weiſe **führte** er Sachen **aus**, die vor ihm niemand hatte angreiffen dürffen. Er kan zum Muſter dienen.

§. 9.

Wir haben ein Sprichwort: **Gelehrte mahlen übel**. Docti male pingunt. Daraus wollen einige ſchlieſſen, wer eine ſchlechte Hand ſchreibe, ſey nothwendig ein gelehrter Mann. Ich kenne viele, die es mit Fleiß thun. Aber ſie irren ſich ſehr; und ob ſie ſich gleich mit dem unleſerlichen Schmierwerck ihrer Partituren recht groß halten, ſo vergröſſert doch ein ſolcher Umſtand nur den Eckel, welchen man ohne das vor ihrem elenden Gemächte bekömmt. Ich weiß nicht, warum einer nicht was rechtes verſtehen und machen möge, und doch dabey eine ſaubere Hand ſchreiben könne? Mich gemahnet es faſt hiemit, als wie mit jenem Capaunen, welcher vermeinte, er müſſe nothwendig ſchön ſingen, weil er verſchnitten wäre.

§. 10.

Leute, die ſich gleichſam zwingen undeutlich zu ſchreiben, zumahl in Noten, wo es bisweilen auf ein Pünctlein ankömmt, thun ſehr übel, wenn ſie nichts tüchtiges zu Marckte bringen. Noch übler aber handeln ſie, wenn ſie was gutes verfertigen: denn es iſt keinem Menſchen nach ihrem Tode damit gedienet. Derohalben wäre mein Rath, ein Capellmeiſter oder Chor-Regent ſchriebe ſo reine Partituren, als ihm immer möglich. Kein Menſch mahlt ſo elende Buchſtaben, er kan ſie doch, wenn er ſich Zeit und Weile nimmt, deutlich und leſerlich machen. Geſchiehet dieſes, ſo hat ein Abſchreiber nicht halb ſo viel Mühe, die Stimmen auszuziehen, und es werden ſich viel weniger Fehler in der Abſchrifft finden, als ſonſt.

§. 11.

Hieraus iſt zu ſchlieſſen, daß ein ſolches Geklecke und Geſchmader viele üble Folgen nach ſich ziehen, und in der **Ausführung** eine weſentliche Hinderniß abgeben müſſe, ja, es wird dadurch manche derbe Sau ans Licht gebracht, die ſonſt noch wol zu Hauſe geblieben wäre. Wer es aber hierin nicht verſiehet, der hat noch über alles dieſes den Vortheil, daß er bey Zuſammenhaltung der ausgeſchriebenen Stimmen (welches ein wichtiges Stück iſt, ſo zum Amt des Vorgeſetzten gehöret) lange nicht ſo viel Zeit und Mühe verſchwenden darff, als im Gegentheil geſchehen muß. Wie kan ein Director begehren, daß die ausgezogene Stimmen recht abgeſchrieben ſeyn ſollen, wenn unter 20 Perſonen kaum einer ſeine Hand leſen kan. Ich glaube, daß mancher Componiſt ſelbſt ſich nicht darin finden würde, wenn er nach einiger Zeit ſeine eigne Notenſchrifften wieder anſehen und leſen ſollte. Was es indeſſen für eine verdrießliche Sache ſey, übelausgeſchriebene Stimmen zu unterſuchen und mit dem unleſerlichen Original zu vergleichen, ſolches iſt kaum auszuſprechen. Ich meines Theils wollte ſie lieber zehnmahl abſchreiben, als nur einmahl nachſehen und ausbeſſern.

§. 12.

Hier muß ich den Herrn Capellmeiſter **Graupner** zu Darmſtadt billig rühmen, deſſen Partituren ſo rein geſchrieben ſind, daß ſie mit einem Kupfferſtiche kämpffen. Er hat mir einige derſelben, worin ſonſt viele weſentliche Schönheiten ſtecken, unlängſt zugeſandt, und ſchreibt dabey folgende ſehr geſchente Worte: **Ich habe mir ſchon lange angewehnet, auch theils gemuſt, meine Partituren ſo deutlich, als möglich iſt, zu ſchreiben, und ändre nicht gerne etwas, um dem Notiſten, wenn er zumahl nicht muſikaliſch iſt, hierin behülflich, und des gar zu verdrießlichen täglichen Corrigirens überhoben zu ſeyn. Es koſtet zwar etwas mehr Mühe; ſchreibe aber ſelten eher, bis in Gedancken fertig bin.**

§. 13.

Die Führung des Tacts iſt gleichſam die Hauptverrichtung des Regierers einer Muſik bey deren Bewerckſtelligung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; ſondern, nachdem es die Umſtände erfordern, wenn etwa von einem künſtlichen Sänger eine **geſchickte Manier** gemacht

wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verlängern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärcker treiben, als vorhin.

§. 14.

Was von dem unnützen Geprügel, Getöse und Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füssen zu halten, davon ist in der Organisten-Probe etwas erwehnet, und, wo nir recht, nicht ohne Nutzen gelesen worden: weil man seit der Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat. Ich bin der Meinung, daß ein kleiner Wink, nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Geberden das meiste hiebey ausrichten könne, ohne ein grosses Federfechten anzustellen; wenn nur die Untergebene ihre Blicke fleißig auf der Vorgesetzten gerichtet seyn lassen wollen.

§. 15.

Einen Cantorem zu finden, der nicht singen kan, dürffte wol nicht viel Suchens erfordern; ob gleich mancher einen förmlichen Wiederspruch darin antreffen mögte. Indessen sind doch Exempel am Tage, und ist mirs leid, unter die besondern Eigenschafften eines Musik-Regentens ausdrücklich mit zu rechnen, daß er singen, und zwar daß er recht gut singen müsse: zu dem Ende, daß er andre unterrichten, ausforschen und zeigen könne, wie er seine Sachen gerne wolle herausgebracht und aufgeführet wissen. Denn dieser Zweck ist eigentlich hier zu beobachten. Wir haben sonst im zwoten Theil schon von den besondern Eigenschafften eines Vorstehers gehandelt; aber in der bloßen Absicht auf die Setz-Kunst. Dahingegen wird itzo die Anwendung auf die Direction von jener unterschieden. Ist nun die Stimme nicht vortrefflich, wenn nur der Geschmack, die Manier oder Methode da sind.

§. 16.

In eben dem Ausführungs-Verstande soll ein Capellmeister, nächst dem Singen, billig das Clavier spielen können, und zwar recht gründlich, weil er damit bey der Vollziehung alles andre am besten begleiten, und auch zugleich regieren kan. Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowol mitgespielt, als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen nur da gestanden bin. Der Chor wird durch solches Mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kan die Leute viel besser anfrischen.

§. 17.

Wenn wir übrigens die Auf- und Ausführung einer Musik an ihr selbst ordentlich betrachten, so sind dabey zweyerley Dinge zu erwegen. Erstlich: was vor der rechten Bewerckstelligung vorhergehen, und fürs andre, was in derselben geschehen soll. Zum ersten Punct gehören drey Stücke. Die Zahl und Wahl der Personen, Sänger, Instrumentalisten und Instrumente; das reine Stimmen dieser letzten; und die Proben.

§. 18.

Von der Zahl und Wahl der Personen hat Bär in seinen Discursen etwas beigebracht, welches man daselbst im fünfften Capitel nachlesen kan. Er meinet, eine Capelle habe an acht ausnehmend-guten Personen genug: wenn zumahl der Ort so beschaffen ist, daß man die Füllstimmen durch Schüler und Stadtpfeiffer, für die Billigkeit, besetzen könne. Wenn es nun aber aller Orten solche Schüler und Stadtpfeiffer nicht geben sollte, so deucht mich, müste wol die Rechnung nicht weit von 30 gestellet werden: bevorab in grossen Stadtkirchen.

§. 19.

Unter diesen Personen will das Frauenzimmer schier unentbehrlich fallen, bevorab wo man keine Verschnittene haben kan. Ich weiß, was mirs für Mühe und Verdruß gekostet hat, die Sängerinnen in der hiesigen Dom-Kirche einzuführen. Anfangs wurde verlangt, ich sollte sie bey Leibe so stellen, daß sie kein Mensch zu sehen kriegte; zuletzt aber konte man sie nie genug hören und sehen. Ich weiß die Zeit, daß alle Prediger auf die Perüken schalten; nun ist keiner, der sie nicht trägt, oder billiget. So verändern sich die Meinungen. Doch auf unsern andern Stadt-Chören will es sich hier noch nicht mit dem weiblichen Geschlechte thun lassen.

§. 20.

Die Knaben sind wenig nutz. Ich meine, die Capell-Knaben. Ehe sie eine leidliche Fähigkeit zum Singen bekommen, ist die Discant-Stimme fort. Und wenn sie ein wenig mehr wissen, oder einen fertigern Hals haben, als andre, pflegen sie sich so viel einzubilden, daß ihr Wesen unleidlich ist, und hat doch keinen Bestand.

§. 21.

Das Stimmen, oder die Stimmung der Instrumente betrifft nicht nur die Positive, Regalen, Clavicimbeln ꝛc. sondern hauptsächlich die Geigen, welche, weil sie bey der Spiel-Musik gleichsam das

corps

Digitized by Google

corps de bataille ausmachen, vor allen Dingen rein und ſauber geſtimmet ſeyn müſſen. Hieran aber gebricht es gemeiniglich am allermeiſten.

§. 22.

Der ehmahlige Regente bey der Inſtrumental-Muſik, oder Concertmeiſter zu Hannover, Signore Farinelli, ein Oheim (wie ich von guter Hand vernehme) des itzo berühmten Sängers dieſes Nahmens, hatte die löbliche Gewohnheit, daß er, vor der Anhebung z. E. einer Ouverture ſelbſt eine Violine rein ſtimmte, und zwar mit Bogenſtrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geſchehen, ſtrich er ſie dem erſten Violiniſten, eine Saite nach der andern, ſo lange vor, bis beide gantz richtig zuſammenſtimmeten. Hernach that der erſte Violiniſt die Runde, bey einem jeden inſonderheit, und machte es eben ſo. Wenn nun einer fertig war, muſte er ſeine Geige alſobald niederlegen, und ſie ſo lange unberühret liegen laſſen, bis alle andre, auf eben dieſelbe Weiſe, geſtimmet hatten; G, d, a, e, in der Ordnung. Und ſolches that eine ſchöne Würckung. Bey uns ſtimmen ſie alle zugleich, und halten das Inſtrument unter dem Arm. Das gibt niemahls eine rechte Reinigkeit.

§. 23.

Die Proben ſind ſo nothwendig, daß es höchſt zu bewundern, wenn man noch Leute antrifft, die denſelben wiederſprechen, und doch Vernunfft haben wollen. In der Vorrede des **brauchbaren Virtuoſen** iſt dieſerwegen eine kleine Erinnerung geſchehen. Hier will ich nur ſo viel ſagen, daß nicht nur die Untergebene, ſondern auch ihre Vorgeſetzte offt ſelber der Proben gar wol bedürffen.

§. 24.

Von dem Josquin *) erzehlet **Printz**, daß, ſo offt er ein Stück geſetzet, habe er ſolches der Capelle zu verſuchen gegeben: er ſelbſt ſey im Zimmer oder Saal hin und her ſpatzieren gegangen, und habe fleißig zugehöret. Wenn ihm nun etwas an ſeiner eigenen Arbeit nicht gefallen, ſey ſein Wort geweſen: **Schweiget ſtille, ich wills ändern.** Dieſer Beſcheidenheit halber wird er auch vom **Glarean** †) gelobet, und gibt damit allen Setzern die Lehre, daß es keine Schande, ſondern vielmehr eine Ehre ſey, dasjenige zu verbeſſern, was nicht wol gerathen iſt. Wie kan mans aber ohne Probe wiſſen, oder mercken?

§. 25.

Von den Dingen, die in der Aufführung ſelbſt zu beobachten ſind, wollen wir nur zwey berühren, nehmlich die beſtändige Aufmerckſamkeit, und baldige Entſchlieſſung. In der Kirche wird unter dieſer **Aufmerckſamkeit** auch die rechtſchaffene Andacht mit begriffen, mittelſt welcher ſowol der Vorgeſetzte, als die Untergebene ihr Hertz und ihre Seele auf nichts anders, als auf den Gottesdienſt richten ſollten: da ſie denn, als in beſonderer Gegenwart des allerheiligſten Weſens, dem ſie zu Lobe erſchienen, gewiß alle andre, ausſchweiffende Gedancken fahren laſſen, und ihren Sinn, aus Ehrfurcht, nur auf das vorhabende, heilige Werck richten müſſen. Wenn dieſes geſchiehet, ſo wird die Vollziehung gut von ſtatten gehen: denn alle Ferckel, die gemacht werden, rühren aus einer Unachtſamkeit und ſolcher Gemüths-Beſchaffenheit her, dabey man mit ſeinen Gedancken an einem andern Orte iſt.

§. 26.

Bey Hofe und auf Schaubühnen, wenn groſſe Herren zugegen ſind, hat man gemeiniglich ſo viel Ehrerbietigkeit ihrer Perſonen halber, daß die Fehler der Auf- und Ausführung äuſſerſten Fleiſſes vermieden werden. Warum ſollte man denn vor den Augen des Allerhöchſten, und wo deſſen Ehre abſonderlich wohnet, weniger Aufmerckſamkeit hegen, als vor Fürſten?

§. 27.

Die Gelaſſenheit und hurtige Entſchlieſſung ſind auch nothwendige Eigenſchafften bey der Direction einer Muſik. Denn, der übermäßige Eifer, wenn man mit gar zu vielem Feuer verſehen iſt, nutzet wenig; bevorab, wo bey den Untergebenen nicht eine gleichmäßige Hitze regieret, welches was ſeltenes ſeyn mag. So kan man ſich auch beſſer finden, beſinnen, Verwirrung meiden, und alles viel genauer bemercken, wenn die Geiſter fein bey einander gehalten, und nicht zerſtreuet werden.

*) Josquinus Pratenſis, oder Jodoque (Jodoculus) de Près, ein Niederländer, und Königl. Frantzöſiſcher Capellmeiſter, hat zu Luthers Zeiten gelebet, der von ihm zu ſagen pflegte: Die Noten müſten thun, was er haben wollte; andre Componiſten müſten thun, was die Noten haben wollten. **Printz** nennet ihn cap. 10 H. M. den Ertz-Componiſten. Daß er aber den König ſeines Verſprechens, wegen einer geiſtl. Pfründe, mittelſt verſchiedener darauf zielender Kirchenſtücke erinnert, ſolches iſt, als eine Entheiligung göttl. Wortes, mehr zu ſchelten, als zu loben. Wie König Georg I von Hannover nach England abreiſete, wollte ſein damahliger Concertmeiſter Ihn auch witziglich verbinden, mit folgenden Schrifftworten: **Herr, gedencke mein, wenn du in dein Reich kömmſt.** Der König nahm es aber ſehr ungnädig auf, und wies ihm die Würckung ſeines Miſfallens.

†) Glarean. in Dodecach. p. 362.

Digitized by Google

§. 28.

Die Stellung und Anordnung der Perſonen iſt auch kein geringes Stück einer guten muſikaliſchen Regierung; iedoch muß man ſich hierin offtmahls nach der Gelegenheit des Ortes viel richten. Im Gottes-Hauſe iſt die Eintheilung anders zu machen, als in der Kammer. Auf dem Schauplatz und im Orcheſter wiederum anders. Hat man nur eine ſchwache Beſetzung der Grundſtimmen, ſo müſſen dieſe in der Mitte ſeyn; ſind ſie aber ſtarck, und wenigſtens mit 6 Perſonen beſtellet, ſo mögen ſie ſich wol theilen und gleichſam zu Seiten-Flügeln machen laſſen.

§. 29.

Die Regale ſind hiebey nichts nutz, und wundert mich, daß man noch hie und da dieſe ſchnarrende, verdrießliche Werckzeuge braucht. Die Clavicimbel, Steertſtücke oder Flügel thun an allen Orten gute, und weit angenehmere Dienſte, als jene: Wiewol es aus verſchiedenen Urſachen nicht ſchlimm ſeyn würde, wenn in den Kirchen ſaubere und hurtig-anſprechende kleine Poſitiven, ohne Schnarrwerck, mit den Clavicimbeln vereiniget werden könten, oder doch von den letztgenannten, bey ſtarcken Chören, ein Paar vorhanden wären.

§. 30.

Die Sänger müſſen allenthalben voran ſtehen; auſſer in Opern, wo es ſich nicht anders ſchicken will, als daß man die Inſtrumente den Zuhörern zwar am näheſten, doch auch am niedrigſten ſetzet. Und eben deswegen ſollte das Orcheſter ſich nicht ſo ſtarck hervorthun, wie geſchiehet, wenn offt ein ſchwaches Stimmlein mit einem Dutzend Inſtrumenten begleitet wird. Die Wirckung iſt deſto ſchlechter, wenn der Sänger dabey faſt gantz hinten auf der Schaubühne ſtehen muß. Des Regenten Amt erfordert es, ſolchem üblen Gebrauch mit guter Art abzuhelffen.

§. 31.

Übrigens ſtelle man die beſten Sänger, ſo viel möglich, allemahl in die Mitte, abſonderlich die zarteſten Stimmen; nicht aber, nach dem alten Herkommen, zur rechten Hand. Die Bäſſe und ſtarcken Stimmen können ſich ehender theilen, und ſo lincks als rechts auf beiden Seiten ſchicken.

§. 32.

Weil es auch nimmer ſo rein abgehet, daß nicht bey der Aufführung eines neuen Stückes bisweilen eine kleine Sau mit unterlauffen ſollte, ſo mag ein vorſichtiger Chor-Regent ſich nur darauf gefaßt machen, und gewiſſe Stellen bemercken, allwo man füglich, wenn ja eine kleine Verwirrung entſtehen ſollte, auf das gegebene und verabredete Zeichen, wieder einfallen, und in Ordnung kommen könne. Zu dem Signal, es ſey was es wolle, muß der Chor mit Fleiß gewehnet werden, und ſolches, als eine Warnung anſehen, wenn und wo der Sammelplatz ſeyn ſoll.

§. 33.

Endlich ſo rechnen wir auch mit unter die guten Grundſätze eines Muſik-Vorſtehers, abſonderlich in der Kirche, daß er andrer Leute löbliche Arbeit nicht gantz unter die Banck werffe, und nur immer in ſeine eigene Erfindungen verliebt ſey; ſondern daß er ie zuweilen, was etwa ſonſt von berühmten Leuten ſchönes verfertiget worden, auch aufführe, und zur Abwechſelung hören laſſe: wie ich mit Marcells Pſalmen gethan habe. Sartor *) macht hierüber eine artige Randgloſſe, wenn er einen Trupp vorſtellet, der in ſeinem Fähnlein ein Paar Schu führet, mit der Umſchrifft: Voto non vivitur uno, d. i. Mit einem iſt es nicht ausgerichtet. Man ſiehet ſich immer in ſeiner Arbeit gleich, und dieſe beſtändige Aehnlichkeit, ſie mag ſo künſtlich verſteckt werden, als ſie wolle, bringt nicht allemahl die gewünſchte Veränderung zu Wege.

§. 34.

Die gröſſeſte Schwierigkeit eines andern Arbeit aufzuführen, beſtehet wol darin, daß eine ſcharffe Urtheils-Krafft dazu erfordert werde, fremder Gedancken Sinn und Meinung recht zu treffen. Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfaſſer ſelber gerne haben mögte, wird es ſchwerlich gut heraus bringen, ſondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth offt dergeſtalt benehmen, daß der Autor, wenn ers ſelber mit anhören ſollte, ſein eigenes Werck kaum kennen dürffte.

*) Eraſm. Sartorius in Bello muſical. vel Belligerasmo.

Ende des vollkommenen Capellmeiſters.

Sir. XVIII, 6.

Ein Menſch, wenn er gleich ſein beſtes gethan hat, ſo iſts doch kaum angefangen; und wenn er meinet, er habe es vollendet, ſo fehlet es noch weit.

Regiſter

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google